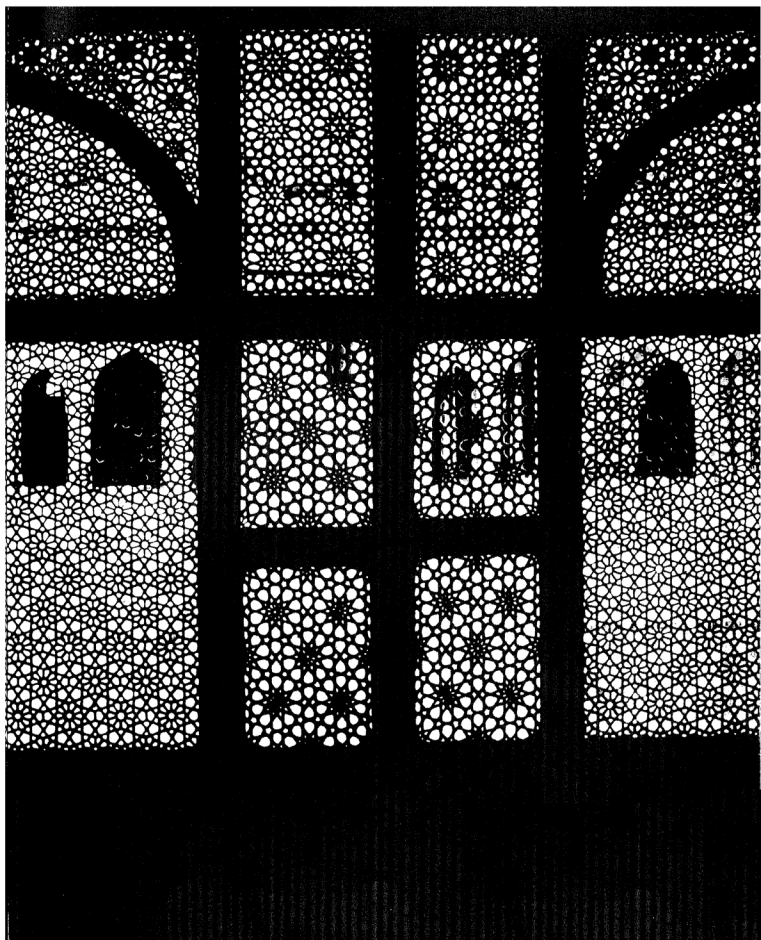
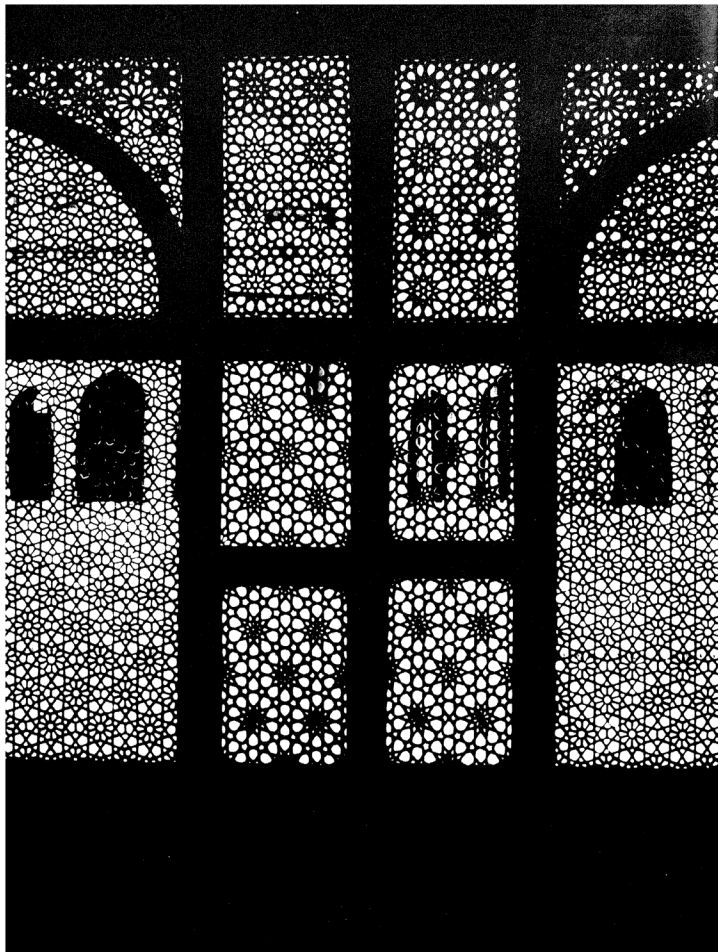


۳۹

فکر و فن









تصدرها إنترناسيونيز

رئيس التحرير : د . إردموت هالر و د . ناجي نجيب

الفهرست

- ٤ كلمة التحرير Editorial
- ٥ معاذ الألوسي : الرواق والتسبيح العمراني Maath ALOUSI: Arkaden, Bogengänge und Stadtarchitektur
- ١٤ إردموت هالر : «الرواق الأوربي» بين الماضي والحاضر Erdmute HELLER: Die Passage zwischen Vergangenheit und Gegenwart
- (١) معمار المدينة و«نهاية عصر التفاؤل»
 (٢) «الأروقة الباريسية» وتاريخ القرن
 (٣) الرواق وجمهورية ومجتمع الأدياء
 (٤) المدينة و«أزهار الشر» ونهضة الرواق الجديدة
- ٣٦ ستيفن جرين : الفنان التصويري كمتصوف . بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد ماكس بيكمان Stefan GRÜN: Der Maler als Mystiker. Zum 100. Geburtstag von Max Beckmann
- ٤٠ رولف ليبينز : التحول الاجتماعي وعملية التمدن RolfLEPENIES: Sozialer Wandel und der Prozess der Zivilisation
- ٤٣ نوربرت إلياس : الأصول السوسيولوجية للتناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدينة» في ألمانيا Norbert ELIAS: Zur Soziogenese des Gegensatzes zwischen den Begriffen „Kultur“ und „Zivilisation“ in Deutschland
- ٤٨ إدريس شرايبي : المدينة يا أماء . رواية تطورية من المغرب Driss CHRAIBI: Die Zivilisation, Mutter! Ein Entwicklungsroman aus dem Maghreb
- ٥٤ عبد الوهاب ملا : قصة حضارة الجمل . عرض Abdul Wahab MALLA: Die Kulturgeschichte des Kamels
- ٥٥ إلياس كانيتي : لقاءات مع الجمل Elias CANETTI: Begegnungen mit Kamelen

Umschlag Seite 1 und Seite 4: Szenenbilder aus der Oper Echnaton

1. Echnaton und Nofretete unter einem sternbedeckten Himmel in der Stadt Achet-Aton
 4. Echnaton in seinem Palast in der Sonnenstadt mit seinen sechs Töchtern.

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمومنته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Dr. Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str. 41, D-8000 München 40

© Inter Nationes, Bonn, F. Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Inter Nationes
Redaktion: Dr. Erdmute Heller
Dr. Nagi Naguib

- ٥٨ يوسف إدريس : الخدعة
Jussuf IDRIS: Der Trug
- ٦٢ جميل ع . إبراهيم : قصائد في زورق «رع» . ذكرى الشاعر أمل دنقل
G. IBRAHIM: Gedichte auf der Barke RA
- ٦٣ أمل دنقل : السرير «قصيدة»
Amal DUNQUILL: Das Bett - Ein Gedicht
- ٦٤ ن . عبده : أوبرا إخناتون
N. ABDU: Echnaton, Welt-Uraufführung der Oper von Philipp Glass in Stuttgart
- ٧٢ ج . عادل : الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين
G. ADEL: Totenkult und Jenseitsvorstellungen bei den alten Ägyptern
- ٧٦ ج . عطية إبراهيم : فصول من تاريخ الجبرتي . مراجعة
Gamil Attiya IBRAHIM: Bonaparte in Ägypten
- ٨٠ ع . حجازي : فنون مصر عبر خمسة آلاف عام . معرض
A. HEGAZI: Osiris, Kreuz und Halbmond. Fünf Jahrtausende Kunst in Ägypten
- ٨٤ ناجي نجيب : أبو القاسم الشابي ، في ذكره
Nagi NAGUIB: Abul Qasim asch-Schabi. Zum 50. Todestag des tunesischen Dichters
- ٩٣ رانهارت باومجارتن : البحث عن الشخصية الذاتية الضائعة . وفاة الأديب أوفه جونسون
R. BAUMGARTEN: Die Suche nach der verlorenen Identität. Zum Tode von Uwe Johnson
- ٩٦ الأزمة العمرانية ومشاكل التطور (مجموعة يزرع)
Urbane Krise und Probleme der Entwicklung (EASRG)

صور الغلاف الخارجي

الصفحة الأولى : إخناتون ونفرتيتي تحت سماء صافية تضئها النجوم . في مدينة «أخيتاتون» ببل الممارسة . منظر من أوبرا إخناتون بدار أوبرا شتوتجارت . هورست هوبر .

الصفحة الأخيرة : إخناتون مع بناته الست في قصره بمدينة أخيتاتون «قرص الشمس» في عزلة ، بعد أن شغلته أمور ديانتته الجديدة . صورتا الغلاف الداخلي : صفحة رقم ٢ أراليسك . صفحة رقم ٣ سقف زجاجي لرواق من أروقة المارة والملاحات . منتصف القرن التاسع عشر .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مرتين في السنة : الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني
ضمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني . تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München
صف الحروف : Orient-Satz, Berlin

الموضوع الرئيسي لهذا العدد هو العلاقة بين مفهومي «الحضارة» و «المدنية». وقد يستخدم المفهوم أحياناً بمعنى واحد. ويقصد بمفهوم الحضارة عند كثير من المجتمعات، مجموع الانجازات المادية والمعرفية والقيمية، في حقبة تاريخية ما. ويشير كذلك الى حضور المعنى والمغزى في حياة الانسان، ويؤكد إنسانيته.

أما مفهوم «المدنية» فيلخص في المفام الأول، الانجازات المادية، ويرتبط في العصر الحديث بوجه خاص، بالانجازات التكنولوجية. تصور موضوعات هذا العدد - من خلال الخبرات التاريخية وما يرتبط بها من تكوينات اجتماعية وأنماط سلوكية ونفسية ومظاهر حياتية - التوافق والتضاد بين مفهومي «الحضارة» و «المدنية».

يُنظر نوربرت إلياس - وهو من أعلام علم الاجتماع في ألمانيا - «لعملية التمدن»، فهو يدرس مظاهر الحياة اليومية، كمادات المأكّل والمشرب، والنوم، والعلاقة بين الرجل والمرأة الخ، من العصر البلاطي حتى الحاضر، ويصور من خلالها، عمليات التحول الاجتماعي التاريخي، ونعتقد أن مدخله النظري جدير بالدراسة والتطبيق في البحوث التاريخية والميدانية.

يدرس معاذ الألوسي - من خلال تجربته العملية - العلاقة بين «القديم» و «الحديث» في مضمار المعمار، ويقدم نماذج تطبيقية تلائم البيئة الشرقية العربية.

ويصور الفلّال الثاني من هذا العدد، من خلال المعمار والأدب، نشأة «مؤسسة الرأي العام» في القرن التاسع عشر، ويشير بذلك الى المنابع التي نشأت عنها مجتمعات القرن العشرين الحديثة.

من خلال هذه الدراسات نتضح لنا أزمة المدينة الكبرى في الشرق والغرب، التي تلخص بوضوح انبياء «ايدولوجية التقدم» التي سادت في القرن الماضي، وامتدت حتى منتصف القرن الحالي.

كان بودلير هو أول من انتخذ من حياة المدينة الكبرى، موضوعاً لأشعاره في القرن الماضي. ويصور ماكس بيكمان في لوحاته الشهيرة أيضاً حياة المدينة الكبرى في القرن العشرين. ولعل العامل المشترك بينهما هو الانبهار بحياة المدينة وجمالياتها، والنفور من سطحياتها وضجيجها في نفس الآن.

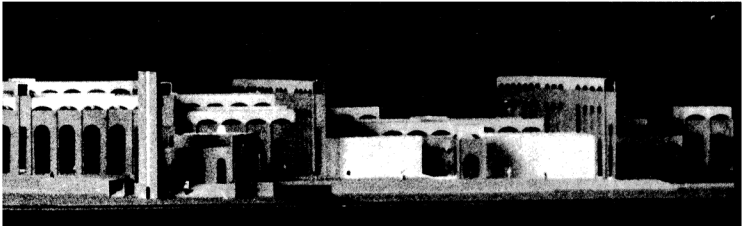
ويرتبط بذلك جميعه تيار مراجعة الذات، ومراجعة التراث، تمييزاً عن أزمة التوجه في الشرق والغرب على اختلاف درجاتها وأشكالها.

ومن المغرب تقدم قصة إدريس الشرايبي «المدينة يا أمّاه». وهي أمثولة خيالية عن تحرر الأم من خلال الأبناء.

ويمثل الشابي نموذج الشاعر الرومانسي العربي التائر في المجتمع التقليدي. نظر الشابي الى الشعر كوسيلة للنهضة، وللدعوة الى اليقظة والى انتفاضة المشاعر، وتمكس قصة استيعاب هذا الشاعر التونسي الذي توفى عن خمسة وعشرين عاماً، جوانب من تيارات النهضة والتحرر في العالم العربي، خاصة في الخمسينات، والأنماط النفسية التي يعبر عنها هي جزء من عملية التطور والتحول في المجتمعات العربية.

المحرر

الحفاظ على التسج اللدني بناصر مستقاة من التراث، بلدية أبو طلي.



الرواق والنسيج العمراني

نحو نمط معماري عربي متميز

المعماري شيئاً . فهو بالضرورة يتعامل اليوم مع مواد بنائية صناعية حديثة لها شروطها وتقنياتها ، وليس في استطاعته أن يفكر ويصمم من خلال مواد البناء التقليدية مثل الطابوق (الآجر - القرميد) والحجر والخشب فحسب ، وإن اجتهد في الاستعانة بها . كيف للمعماري الآن أن يهمل القيم الوظيفية والمتطلبات الحديثة ؟

واجبي أن لا أحجب عن نفسي ضرورة التطور وأن أفكر في وجهة هذا التطور وكيفية التحكم فيه ، وهذا مشروع شامل يفوق إمكانياتي كمعماري ، ومع ذلك فعلي أن أتحمّل مسؤوليتي في إطار هذا المشروع . عملي كمعماري عربي أن أكتسب ذلك الخيال التقني والجمالي والاجتماعي الضروري لمدينة المستقبل ، فعلي لا يرتبط باللحظة الآنية ، ومن غير الممكن تجاهل الماضي والتراث الحضاري . فهذا الماضي يواجني كمعماري في صورة متميزة مجسدة في مدننا العربية العريقة أو على الأدق في المناطق الحضرية التراثية (المنطقة المركزية الحالية في بغداد - الرصافة ثم الكرخ ، ومنطقة القاهرة المعزية ، والمنطقة المحيطة بالسور الروماني في دمشق ، والمدينة القديمة في تونس وفاس الخ) .

لعله من تحصيل الحاصل القول : إن اختلال النسيج المدني أو العمراني للمدن العربية التراثية هو مظهر من مظاهر الاختلال العام الذي أصاب جميع أوجه الحياة والفكر والانتاج والذي بدأ بدخول الغرب في القرن الماضي بلدان الشرق العربي . والذي لا شك فيه أننا نحس اليوم بهذا الاختلال والتنافر بين القديم والحديث أكثر من أي وقت مضى .

ومن تحصيل الحاصل القول أيضاً : إن طبيعة التغير التي تفرضها الأساليب والمستحدثات التقنية والوظائف والحاجات الحديثة تختلف اليوم عنها في الأمس . فمن معالم التغير الحادث اليوم السرعة والقدرة على التغلغل بين جميع فئات المجتمع وفي أقصى البقاع ، في حين أنه في الأمس القريب قد اقتصر على فئات أو طبقات محدودة في المدن الكبرى .

وإذا كان الاغراق في التحديث والتقليد تكريساً للاختلال وتبديداً لقوى الابداع والانتاج الذاتية ، فالعودة الى الماضي بلا جدوى ولا أمل في التحقيق ، هي في أفضل الأحوال جنوح مرحلي متطرف أو شيء عاطفي بلا تصور حي . هذه «النوستالجيا» - كما تسمى - لن تفيد المهندس والمفكر



وفي التالي أحاول توضيح ما سبق ، فأعرض بایجاز للعلاقة بين «النسيج المدني» الاسلامي التقليدي وبين نمط الحياة ، ثم أخص بالحديث عنصراً هاماً من عناصر العمارة الاسلامية ، ألا وهو الأروقة ، فهو من أهم إنجازاتها ، ومن أكثرها قدرة على استيعاب الوظائف الحديثة والتلاؤم مع متطلبات الحياة المعاصرة .

النسيج المدني والنمط المعيشي

السمة البارزة للنسيج المدني أو النسيج العمراني الاسلامي هو الترابط ، فالدور متلاصقة والجدران متراسة مترافقة . والشكل الخارجي لا يفصح عن التكوين الداخلي . فليس هناك توازن بين الخارج والداخل . والفنحات لا توجد إلا في الأدوار العليا أو تطل على «الفسحات» الداخلية (الأفنية أو صحن الدار) تعبيراً عن توجه الحياة إلى الداخل ، والزخرفة من عناصر المنزل الداخلية ، أما الواجهات والجدران الخارجية فطابعها البساطة .

وهذه الملامح هي ترجمة لضرورات مناخية وبشئة وقيم وأعراف اجتماعية . فالفسحات الداخلية (الأفنية) لها وظيفة واضحة في التخفيف من حدة المناخ الحار ، والبروزات (الشنائيل) التي تزداد من الأدوار السفلى إلى الأدوار العليا من أجل تظليل جدران المبنى وحماية طرق المرور من حرارة الشمس . . .

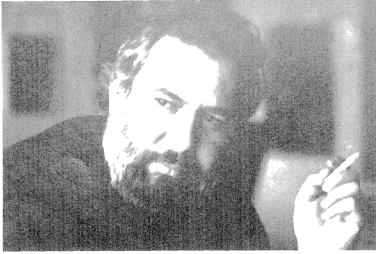
لم تنشأ هذه الدور كوحداث مستقلة أو متضادة وإنما كامتداد للمباني القائمة . فالتضاد هو أبعد ما يكون عن العمارة الاسلامية حيث الانسجام والتناغم بين المفردات ككل (على الرغم من اختلاف المضمون وتباين الأحجام) . ونستطيع وصف العمارة الاسلامية بالشمولية والوحدة ، فهي تمتاز ، على اختلاف أساليبها من منطقة إلى أخرى ، بنسيج معماري متناغم موحد يضفي على المدينة وحدة بنبوية مترابطة مترافقة على اختلاف وتنوع المحتوى الوظيفي . ليس في المدينة الاسلامية القديمة مبان شديدة التميز مثل الكاتدرائيات القديمة ، وإنما تحوي جوامع ومآذن وقباباً وأسواقاً وحمامات عامة ومدارس وخانات بمقاييس هندسية إنسانية بحثة موحدة ومتكررة . هذا على خلاف المعمار

نشاهد اليوم كيف أصبحت مناطق التراث المعماري في المشرق العربي بوجه خاص محاصرة بأطواق العمران الحديث وكيف أصبحت ممددة من الخارج والداخل ، فمن الخارج يهددها الزحف الاستغلالي الاستثماري وزحف طرق السيارات ومن الداخل يهددها التكدر السكاني والأنشطة الصناعية الجديدة التي لا تتلاءم مع الحيز المكاني ونقص المرافق وعوامل الاهمال .

لقد برزت في الآونة الأخيرة - نتيجة لهذه العوامل ، وأيضاً نتيجة للحساسيات الجديدة والامكانات المتاحة - قضية التراث المعماري العربي الاسلامي . فأصبحت نطالب بضرورة الحفاظ على شواهد هذا التراث وإحيائها وإعادة توظيفها وإدخالها في الاعتبار في جميع مشروعات التخطيط المدني أو المعماري وضرورة استلهم هذا التراث في المعمار الحديث .

بهذا المعنى أتحدث عن التراث كحالة حية ، كثروة قومية وكثيرات قابل للتطوير والاستيعاب . عليّ من جانب أن أجد الحلول المعمارية المثلّي للحياة القديمة التراثية من أجل الحفاظ عليها وصيانتها وترقيتها ، وعليّ من جانب آخر أن أبحث عن «الأنماط المعمارية» الجديدة التي تنهي فوضى البناء والتي تعبر عن المجتمع الجديد في إطار من القيم الجمالية الموروثة وفي إطار الضرورات التنموية والانتاجية والمعيشية الحديثة ، وعوامل المناخ والبيئة .

لا أنكر التوترات التي تصطرع في نفسي إزاء مدينتي العربية الاسلامية . . . وأعتقد أن الانسان ذا البعد الحضاري يعاني عامة من التوتر . فأنأبغني الخصوصية والتميز البيئي وأسعى إلى إيجاد أفضل الحلول وأخشى في نفس الوقت التشويه . وتصوراتي قد تتفوق الامكانات المتاحة والأوضاع القائمة والممارسات الشائعة . وعملي الفردي لا يكتمل دون عمل المجموع في جميع المجالات . . . وأقول أيضاً : إن الفرص التي تهيأت في السنوات القليلة الماضية لعمل «المفكر المعماري» في العراق على سبيل المثال لم تتوفر له في أية فترة ماضية . وكلما تهيأت الفرص للتطوير المدروس ، ازداد شعور المعمار بالتوتر . فليس هناك طريق مسير إلى أفضل الحلول ، وليس هناك حل نهائي أو أخير .



ممتاز الألوسي

وتعاني المناطق التراثية من التكدس السكاني (الكثافة السكانية تصل في بعض أجزاء المنطقة المركزية في بغداد الى نحو ٩٠٠ شخص في الهكتار ، وترتفع هذه الكثافة في المدينة القديمة بفاس بالمغرب وفي القاهرة المعزية) . وإلى جانب هذه الكثافة العالية تفتقر «المحلات» والأحياء القديمة في أغلب المدن العربية التراثية الى المرافق والخدمات (المدارس ورياض الأطفال والوحدات العلاجية والخلوات أو الفسح الخارجية) . وقد أدت هذه العوامل الى هجرة القاعدة السكانية الأصلية المالكه للعقارات وإلى استغلالها لامتلاكها بوسائل مختلفة . وترتب على ذلك تهرؤ نسج هذه «المحلات» والأحياء القديمة في المدن العربية التراثية .

والملاحظ أن القاعدة السكانية الحالية لأحياء كثيرة - ولأن قسماً كبيراً منها من المهاجرين حديثاً من الريف - لا تتعامل مع بيئتها بتعاطف . لقد ضعفت الصلات الاجتماعية الأولى التي كانت تربط السكان بهذه الأماكن . فكيف نستطيع أن ننمي الحوافز وأن نخلق فاعليات جديدة بحيث يستجيب الفرد لضرورات الحفاظ على بيئته ؟

تحدثت بوجه خاص عن المنطقة المركزية ببغداد ، ولكني كنت أفكر في نفس الوقت في وضعية المدينة العربية القديمة في القاهرة ودمشق وتونس وفاس . وقد حدثت «شروع» كثيرة في النسيج العمراني للمدينة القديمة ، بدأت - مع

الغربي الحديث الذي يقوم على عمليات حسابية وعددية ، وعلى مبدأ التضاد .

عمارة الدور العربية القديمة عمارة هندسية مرسومة وفقاً لأصول وموازين يتوارثها الحرفيون ، وهذه الأصول والموازين تعتمد على استعمال البركار (الفرجار) والخيط والرمي في إيجاد النسب الفضلى . وكثير من الحرفيين القدماء يستعملون حتى الآن هذه النظم والأبعاد ، فيقولون لك : إن طول هذه الغرفة أربعة أذرع وارتفاعها قانتان . . الخ . هكذا يرتكر المعمار القديم بمقوماته الهندسية والزخرفية على أصول وصناعات حرفية ومواد بيئية طبيعية ، أي يرتكر على نمط إنتاجي محدد . والنسيج المعماري هو محصلة لنمط معيشي وروحي وإنتاجي تاريخي ، وهو ليس نمطاً راكداً أو نهائياً وإنما قابل للتطور والترقية ، وقد مر بأطوار مختلفة .

في بغداد كان الحي أو على الأصح «المحلة» يضم مجموعة من السكان المرتبطين بروابط وعلاقات اجتماعية وثيقة . ساكنو «المحلة» يتصرفون كوحدة اجتماعية وينتظمون في علاقات اجتماعية وسلوكية وحرفية . ولكن التطور قد أنهى هذا التكوين . فالتجاسس والتماسك في بنية «المحلة» قد تفككا من خلال تدهور الصناعات التقليدية ، ومن خلال التمايز في الدخول والمهن والأصول ، وبالهجرة من وإلى «المحلة» .

بتكنولوجيا المعمار العربي ، كما أن حرفي العمارة القديمة قد أصبحوا نادرين . ونحن نحتاج اليهم في أغراض الحفاظ والترميم ، وعلينا أن نبذل جهوداً كبيرة حتى ننشيء جيلاً من الحرفيين الذين يتقنون هذه المهارات القديمة المهددة بالاندثار .

ما أسعى اليه هو استيعاب أصول وعناصر المعمار العربي التراثي ودراستها بهدف التوصل الى توظيفها واستعمالها في خلق العمارة العربية الحديثة ، أو على الأقل للاستعانة بها بطريقة خلاقة ، لا من باب الزخرفة أو الايهام أو كطلاء خارجي ، وإنما لحل قضايا العمارة العربية الحديثة بطريقة اقتصادية مشرة ، بحيث تكون تعبيراً عن بيئة معينة ، ونمط معيشي ووجداني بذاته ، وخلفية تاريخية ذات طابع خاص . إني هكذا أريد أن أعيش حياتي وأن أكون شريكاً في ميدان فن المعمار الحديث . وليس من سبيل الى التعبير عن ذاتك عالمياً إلا حين تنطلق من خصوصيتك ومن يشك وروابطك الأصلية .

السرواق

لا شك أن «الرواق» من المضامين الأصلية للعمارة الاسلامية . فهو فضلاً عن ملامحه الجمالية ووظائفه المتعددة يعكس واقعاً اجتماعياً وبيئياً ، يعكس فكرة العيش ضمن مجموعة متماسكة . «فالحارة» القديمة ذات الأبواب والأزقة حيث يتجمع أبناء الحرفة المشتركة هي بمقام «السرواق» . و«الرواق» هو من إبداع البيئة الصحراوية أو شبه الصحراوية حيث تشتد حرارة الشمس أوتكثر الروابع الترابية والرملية . فبيئياً تعتبر الأزوقة بمثابة أغلفة واقية للأبنية من سخونة الجو وشدّة الضوء وهو خير وسيلة لتيسير حركة الأفراد وتجمعهم ضمن المبني أو مجموع المبني . وبالمثل فهو ييسر الحركة في ظل البوائك التي هي بمثابة أزوقة مفتوحة الى الداخل أوالخارج .

حيث يتخلخل النسيج المدني من جراء «الباحات» و«الفسح العامة» والأسواق ودور الأمانة والجامع والمدارس ، يوحد ويدجن المقياس الهندسي بواسطة تكرار الوحدة الأصلية للرواق وهي الطاقات والأفواس . تربط هذه الوحدة الهندسية

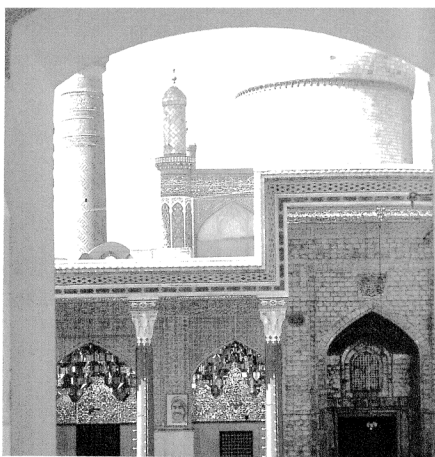
استثناء بعض المدن العربية التي ظلت حتى عهد قريب في عزلة عن المؤثرات الخارجية مثل جدة والرياض - في القرن الماضي ، وازدادت حدتها في العقود الأخيرة . تمثلت أولاً في إزالة الكثير من الرياض والبساتين والبرك ، وأخيراً في شبكة طرق السيارات .

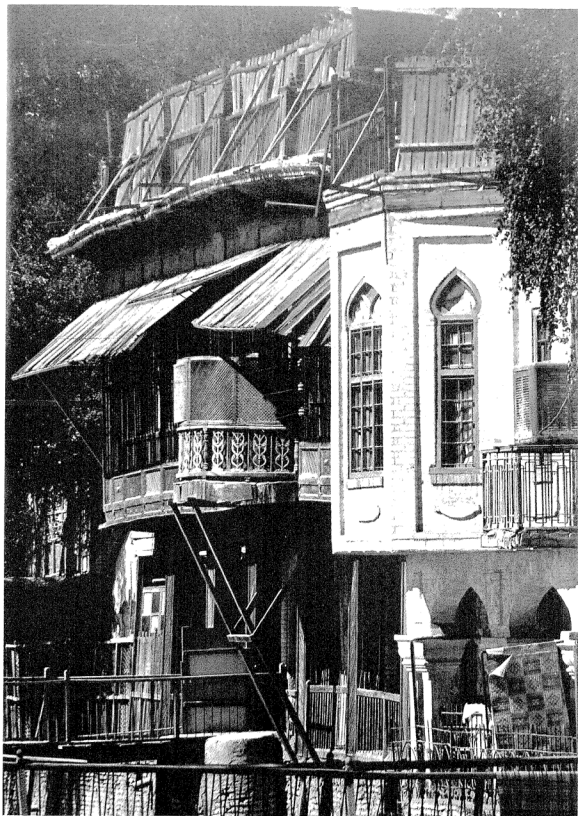
بدأ التحول في النسيج المدني لبغداد بهدم أسوار المدينة في العقود الأخيرة من القرن الماضي ، وإزالة الكثير من البساتين من أجل إفساح المجال للتوسع الضروي . وفي عام ١٩١٥ مد خط السكك الحديدية الى داخل المدينة ومن قبل استحدثت بعض الشوارع (وأهمها شارع الرشيد التجاري) . ما تبقى من مدينة بغداد القديمة هو النسيج المدني الحالي في المنطقة المركزية من العاصمة وبعض التجمعات التي أنشئت من حولها كالكاظمية والأظمية .

في ضوء هذا الوضع نشأت فكرة الحفاظ على هذا النسيج ذي الامتداد التاريخي في إطار خطة شاملة لتطوير وتنمية مدينة بغداد . ومن البديهي أن تنطلق من فكرة الحفاظ على المدينة التراثية بمعاييرها المعمارية والتخطيطية ، مع تنميتها اجتماعياً وصحياً واقتصادياً وإدارياً ، وفقاً لخطة تنفيذية متدرجة ، مع إشراك سكان هذه المناطق في جميع مراحل الخطة . ومع حصر نوعية الدور القائمة ووظيفتها وقيمتها التراثية وحالتها وإجراءات الترميم والتحسين أو التجديد ، ومراعاة إدماج المباني الجديدة في النسيج المدني التراثي القائم . . .

بالإضافة الى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لهذه السياسة العمرانية ، فنحن في حاجة ماسة الى الحفاظ على هذا التراث المعماري من أجل تعميق الوعي التاريخي ومن أجل بث القيم الجمالية بين الناس . من أين أستمد السمات الخصوصية الايجابية لم أن أستمدتها من هذا التاريخ المرئي المحسوس ؟ وأعني أن الحفاظ على شواهد الماضي هو من ضرورات البناء الحضاري في الحاضر والمستقبل . وهو يمثل ضرورة لمقاومة النزعات الاستهلاكية ، والمضاربات العقارية ، والتعدي على التراث .

لا يعني هذا النظر الى الوراء ، فأننا لن أعود الى البناء بمفاهيم العمارة العربية القديمة وتقنياتها . ليس هناك ما يسمى





➤ أعلى الى اليمين : عمل الرواق كمرشح للإيجامات - ضريح موسى الكاظم - بغداد ، العراق . أعلى ، الى اليسار : استعمال حديث للأروقة - شارع حيفا - بغداد ، العراق . أسفل : المصن في الأضرحة المقدسة - العراق «تكرار الوحدة الهندسية ، على الرغم من تغير الوظيفة» .



صور الصفحتين ١٠ - ١١

البصرة : من منازل البصرة القديمة التي تعود الى القرن التاسع عشر . من الأجر والخشب ، وتتميز بالناشيل التقليدية التي تحمي من حرارة الشمس ومن الغزو الساطع .

مدينتسي ضاعت

د . يوسف سماره :

يضفي على الأشياء سحر الشعر
روعة الخيال

وأسفاه ذهب جميعاً
وأصبحت شوارع الاسمنت
والنيكار ،

مكررات الصوت
والضجة المجرمة الرعناء
قد أصبحت . .

سيدة المدينة
وضاعت السكينة
وغلفت كآبة كالحنة
مدينتسي الحريضة

مدينتسي
العوطة الخضراء تغدو أثراً
من بعد عين
والمسكن الشرقي
هذي الفتنة المريحة المنمة
أصبح مثل علبة التقلب
نوافذ غريبة تحلل من كل مكان
أين الرقاق الضيق الظليل
والفتية المعطاء والسبيل
أين المقاهي الهائلة
تضفي الى الترجيلة المقررة
الى حكايا عنتره
والمسك الطاهر والمهلل
أين نداء الباعة الجميل

والمواد الصناعية الخفيفة وبجماليات الخطوط المستقيمة (المباني المسطحة الخالية من الديكور والأقواس) والشوارع السريعة المتعددة الأدوار والمباني المتدرجة الارتفاع ، ويتطور الفكر المعماري من خلال التكنولوجيا الحديثة ومواد البناء الجديدة . ونحن نشاهد الآن في أوروبا رد الفعل العنيف على هذه المفاهيم التي شوهدت البيئة السكنية وأصبحت تهدد البيئة الطبيعية . ولا نعتقد أن مثل هذه التصورات والحلول التي فشلت في الغرب تصلح للبيئة العربية بأطرها المعيشية والوجدانية وبامكانياتها المساحية التوسعية .

وقد بدأت التكببية cubus: Würfel في مطلع القرن كمنحنى في فن التصوير (بيكاسو ، ماتيس) يعتمد على الأشكال المخروطية والكروية والتكوينات الحرة والبعد عن محاكاة الطبيعة . وكان للتكببية تأثيرات متعددة على فن المعمار الحديث ، خاصة عند معماري مدرسة الباوهوس Bauhaus (جريبوس W. Gropius ولو كوربوزيه Le Corbusier و Le Corbusier و Le Corbusier) . وقد نشأت مدرسة «الباوهوس» بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا ، وأكدت في البداية على ضرورة الاستعانة بالعمل الحرفي التراثي في فن المعمار ، ورفضت مفهوم الطراز والاعتماد على الشكل الخارجي . وتوجز هذه المدرسة فن المعمار بوجه عام في وحدة الفنون ، ووحدة الغرض والجمال والانشاء ، على أنها اتجهت وجهات متعددة ، بعضها برجماني والآخر وظيفي والثالث جمالي والرابع ميتافيزيقي ... وقد انتشرت هذه المدرسة في أنحاء العالم تحت مفهوم «الأسلوب العالمي» . وعلى الرغم من نجاح بعض أعلامها في إنجاز أعمال مفردة متميزة فقد فشلت أغلب تجاربها الاسكائية الجديدة كما فشلت في مجال التصميم العمراني . ومنذ فترة تبذل جهود مكثفة للتخفيف من آثار التطور المعماري في هذا القرن ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية : من بينها ترميم المباني والأحياء القديمة وتحديثها ، وخلق مناطق تجارية وترفيهية مغلقة في وجه حركة المرور ومخصصة للمارة فحسب وخلق أماكن عامة مفتوحة ، وهو ما يذكرنا بفكرة «الحلقة» والرفاق والرفاق في الشرق . وليس هذا إلا وجهاً فحسب من الأوجه التي يمكن الاستعانة فيها بمعمار الرواق .

المكونة للمجال الهندسي بتكرارها (على الرغم من اختلاف أبعادها ووظائفها) بتناغم مرافق المدينة الاسلامية معمارياً ، وتسبغ عليها النمط المميز والخصوصية التي تتفرد بها . والرواق هو أيضاً من نتائج استيعاب المواد الانشائية المتوفرة والمستخدمة في تلك المدن . فالتربة الطينية وحرارة الشمس القوية في مناطق عربية واسعة توفران الطابوق (الأجر) . وقد أمكن استعمال عقود الطابوق بطريقة مثل لتسقيف المساحات المختلفة والباحات دون حاجة الى الاستعانة بمواد أخرى مثل الحجر والخشب . وحيث يتوفر الحجر فقد استخدم أيضاً في إنشاء الأروقة . ثم إن الرواق قد اتفق مع نسق الزخرفة العربي الأساسي (الأرابيسك) ومع جماليات الوحدة الهندسية الدائرة التي يستند اليها فن الزخرفة العربي .

هكذا فاستكساب الأروقة هذه الأهمية في إضفاء الخصوصية على العمارة العربية والاسلامية كان نتيجة لمجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية والروحية الدينية . وبمرور الزمن ارتبط «الرواق» بوجودان المواطن العربي .

إن عظمة الابداع في هذه الأروقة هي الاستمرارية في أداء وظائفها على مر الزمن ، ثم قابليتها للتطوير والارتفاع بمستوى الخدمات ولأداء وظائف جديدة حديثة . واعتبرها خير حل معماري للكثير من الأغراض للمعمارة الحديثة ، خاصة بعد فشل هندسة الفولاذ والإزجاج والأبراج ، وفشل الحركة المستقبلية Futurismus والتكبيبية Kubismus وهندسة الباوهوس Bauhaus في خلق عمارة تراعي حاجات الانسان الطبيعية للحركة بحرية وأمان ، وإلى الاحساس بذاته وأبعاده .

نشأت «المستقبلية» كحركة أدبية وفنية وسياسية في نهاية العقد الأول من هذا القرن ، ولادت برفض جميع القيم التراثية ، واحتفلت بقيم الصراع والسرعة والتكنولوجيا ، وانتقلت من ميدان الأدب الى الفن والموسيقى والهندسة المعمارية ، وبوجه خاص تخطيط المدن . وتتضمن فلسفة هذه الحركة من خلال «مانيفستو المعمارين المستقبلين» الذي نشره أطونيو سان إيليا A. Sant'Elia ، عام ١٩١٤ . ودعا فيه الى البعد عن هندسة الكتل الضخمة والالتزام بالدينامية



التأثيرات الضوئية للأروقة العربية . ترجمة حديثة . بلدية الدمام . أعلى : من الخارج . أسفل : من الداخل .

«الرواق الأوربي» بين الماضي والحاضر

معمار المدينة و«نهاية عصر التفاؤل»

وإنما تحطمت الثقة في التقدم أولاً في النصف الثاني من القرن الحالي بفعل الخبرات المنافية والمضادة .

أوجد تفكك الروابط الانسانية وتفتت حياة الانسان في المدن الكبرى في السبعينات الكثير من الحركات المناهضة والمبادرات المعارضة لهذا التطور .

بدأ المسؤولون - وبوجه خاص المعماريون تحت ضغط الرأي العام - يراجعون مفاهيم «الحديث» و«القديم» (أو «الجديد» و«الموروث») . تغيرت تبعاً لذلك وجهة الحياة والمشاعر ، وبدأ المعمار - تحت الحاح وعي الانسان الجديد في المدينة - يراجع ماضيه . بهتت أسطورة «المعجزة الاقتصادية» التي عاشت فيها ألمانيا الاتحادية طويلاً ، وشمل هذا التحول شرائح عريضة من جميع طبقات المجتمع .

لم يعد هؤلاء يرون في التقدم والنمو الاقتصادي ، وفي السيطرة على المادة والطبيعة الوسيلة الوحيدة للرفي بمناحي الحياة . على العكس من ذلك انقلبت نظرية السيطرة على الطبيعة «أي التكنولوجيا» رأساً على عقب ، لم يعد الانسان هو الذي يسيطر على التكنولوجيا ، وإنما بدأت التكنولوجيا - أي الوسيلة - في السيطرة على الانسان . تحولت المدينة الى مكان لا يُيسر سبل الحياة إنما يُضيق الخناق على الحياة . ومنذ السبعينات أصبحت المدينة ومعمارها من الموضوعات

منذ فترة أصبح فن المعمار في القرنين التاسع عشر والعشرين موضع نقاش ومراجعة في ألمانيا الاتحادية . فد تسرب الشك الى كل جديد جانا به القرن التاسع عشر ، قرن الايمان الكبير بفكرة «التقدم» أو قرن «الحداثة» . كان الايمان بالتقدم في القرن التاسع عشر هو محصلة عصر التنوير ومطمحه أن يعيد تشكيل التاريخ وتوجيهه وفقاً لمفاهيم العقل ومبادئ الانسان الجديد . رفعت المدارس الفكرية الكبرى في القرن الماضي - مدرستا المشالية Idealismus والتاريخية Historismus - مبدأ التقدم باعتباره الملحم الأساسي للتطور التاريخي : ما مضى قد مضى ، ولا رجعة الى ما كان . وهكذا وُضع للتاريخ هدف واضح : ألا وهو خلق عالم إنساني جدير بهذا اللقب ، وتحقيق تقدم النوع الانساني وتطوير العالم في هذا الاتجاه .

الدافع الأساسي للتطور هو التفاؤل والايمان بأنه مع اطراد السيطرة على الطبيعة سيستطيع الانسان أن يحقق هدفه الانساني ، ومن ثم كان النظر الى التاريخ باعتباره خطة طبيعية تتطور بالضرورة الى «الأفضل» . وقد عبر هذا التوجه العقلي والفكري عن نفسه بوجه خاص في أشكال المعمار وفي تخطيط المدن . وقد امتد هذا التوجه الى القرن العشرين وأثر فيه تأثيراً عميقاً ، بحيث يمكن القول إن النصف الأول من القرن العشرين قد خضع أيضاً لفلسفة الايمان بالتطور . لم يهتز هذا التفاؤل بين ليلة وضحاها .

الحياة المطروحة للنقاش العام من وجهة فلسفة المعمار وحضارة الانسان . وجد هذا النقاش صدها في تلك المؤلفات الجديدة التي غمرت سوق الكتب في الآونة الأخيرة ولاقى رواجاً كبيراً . وتشير عناوين هذه الكتب بوضوح الى جوهر المشكلة : « المدينة المقتولة » ، « المدينة المكتظة » . الخ . وفي المقابل تشير عناوين الكتب الى شعور انسان المدينة الكبيرة بالقلق وعدم الاطمئنان الى ما يجري حوله : « الشارع كجمال للحياة » ، « المكان المفتوح الضروري للحياة » ، « المدن من أجل الانسان »^(١).

على الأقل منذ تقرير «نادي روما» عن الوضعية الحالية للانسان وعن «حدود النمو» ، بدأت في دول الغرب الصناعية نهاية مرحلة من مراحل التاريخ . وكما انعكس التوجه الفكري الذي صاحب «المعجزة الاقتصادية» ومرحلة إعادة البناء في ألمانيا على تخطيط المدن وعلى المعمار ، أدى كذلك التحول في الوعي في المرحلة التالية الى مفاهيم ونظريات جديدة ، وأدى الى إعادة اكتشاف ما يمكن تسميته «بحضارة الحضر» ، والى بحث الكثير من مفاهيم وقيم الماضي .

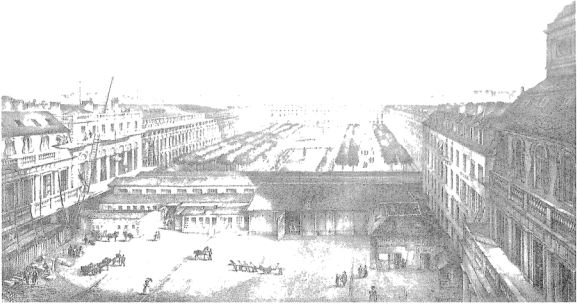
استمد كبار المعمارين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إيمانهم بالتقدم من تلك الانجازات الحضارية التحديثية التي شارك فيها المعمار بقاسم كبير . استقى المعمار وعيه إذ ذاك بنفسه باعتباره فناً تقنياً ، أي من فنون التكنولوجيا ، وفي هذا الاطار دخلت مواد البناء الجديدة مثل الحديد والصلب والزجاج في المعمار ، وتنوعت أساليب المعمار ، أو قل إنها لم تلتزم بأسلوب بعينه وإنما ضربت في كل اتجاه وغالت في التجريد ، وارتفعت الى السماء في شكل «الأبراج» ، وفي مقدمتها برج «أيفل» الذي اعتبر من معجزات العالم ، وهو بالفعل أكبر نصب أوجده العصر الحديث .

يرمز هذا التعالي «الحديدي» الذي يمثله هذا النصب الى محاولة هذه الحقبة أن تتخطى نفسها . فالانتصارات الامبريالية وإعادة توزيع العالم الخارجي بين القوى الاستعمارية الكبرى خلقت النزعة الى مظاهر النصر والمجد : أصبحت أقواس النصر وطوق النصر العريضة التي تحفها

الأشجار من رموز العظمة والقوة ، أصبحت معابد العصر الحديث أقمعة وواجهات لايدولوجية في خدمة الاقتصاد والمنفعة . هكذا انفصل «المعمار» عن مفهوم «الفن» وأصبح من الموضوعات التي تشغل علماء الاجتماع وفلاسفة التاريخ ، وليس من الصدفة أن يصاد عام ١٩٨٣ طبع مؤلف «جورج زمل» G. Simmel عن أزمة العصر الحديث المعنون «فلسفة الحضارة»^(٢) ، ذلك المؤلف الذي طبع لأول مرة منذ ستين عاماً ثم طواه النسيان لأكثر من نصف قرن .

على الدوام يجد تغير الوعي وتغير مفهوم التاريخ صدهما في ميدان المعمار وفي البناء ، (التاريخ كماض أو «يوتوبيا» المستقبل ، التاريخ بين المحافظة والتجديد ، بين التقليد والتحديث) . في هذا الاطار نلاحظ منذ أعوام اتبعنا نهضة جديدة لصيغة قديمة من صيغ المعمار ، ألا وهي صيغة «الرواق» أو «الممر» ، والمقصود هنا تلك المجمعات التجارية والترفيهية التي تأخذ شكل السوق المغطاة والتي ازدهرت في أوروبا في القرن التاسع عشر ، عادت «أروقة المحلات والمارة» كما نسميها هنا الى الظهور في هامبورج وبرلين وفرانكفورت وشوتنجاتر وميونخ وبون ، وبوجه خاص في مراكز المدن ومناطق التجمعات التجارية فيها . من جديد اكتشف هذا الشكل المعماري الذي أبدعه القرن التاسع عشر . تطرح هذه النهضة أسئلة عديدة عن أصول هذا الشكل المعماري ، هل هو - بشكل أو آخر - شكل جديد من أشكال «البازار» أو «السوق الشرقي» ؟ ما هي الأسباب الاجتماعية التي أوجدت في الأسس «موضة» أروقة المحلات التجارية والمارة ، وما هي الأسباب الحاضرة لعودة هذه الأروقة ؟ هل تعني هذه العودة الى الماضي والتقديم «نهاية عصر التفاؤل» السابق^(٣) ، أم هي مجرد «موضة» يحرکها الحنين الى المألوف من قبل ، أم هو حلم «نوستالجي» من أحلام البورجوازية ؟ هل يمكن أن يعود «رواق المحلات والمارة» كمكان جديد من أماكن التعامل والاتصال اليومي ، وكصيغة مقبولة تشارك في إعادة بناء المدينة الحديثة بشكل إنساني ؟

فلنعد بذاكرتنا الى تاريخ «رواق المحلات والمارة» ، والى «عصر الرواق» .



منظر عام لمجمع الأروقة في القصر الملكي بباريس . وفقاً لحالة المجمع عام ١٨٢٨ .

«الأروقة الباريسية» وتاريخ القرن

انتصاراً حاسماً بتأسيس الملكية الدستورية بعد ثورة يوليو ١٨٣٠ ، واحتلال الرأسمالي مكان الصدارة في المجتمع .

على أن التاريخ سرعان ما انتقم من الكثير من منتجات عصر المضاربات هذا إذ كشف عن طابعها الوهمي الاصطناعي وعن محاولتها التخفي خلف ظاهر جميل . وقد كان هذا بوجه خاص مصير تلك المباني التي شيدت في هذا الاطار بهدف الاستغلال الفاضح في القرن الماضي ، ألا وهي مباني أروقة المحلات والمارة . كان عصر هذا الشكل المعماري هو الفترة الممتدة ما بين الثورة الفرنسية وبداية الحرب العالمية الأولى . ولا نغالي حين نقول إن تطور «الرواق» هو مرآة «لمجد وبؤس» قرن بأكمله من الزمان .

يحمل «رواق المحلات والمارة» مظاهر الابداع وعوامل الاحباط التي عاشها المجتمع والتي تنعكس في أعمال «بلزاك» وتمتد حتى قصائد «بودلير» .

لم تكن موضة الرواق من منتجات القرن الماضي فحسب ، وإنما قد تركت هذه الموضة بصماتها الواضحة في مجالات الاجتماع والأدب والفن والحضارة . والحديث عن تاريخ «رواق المحلات والمارة» هو بالضرورة حديث في التاريخ الاجتماعي والسياسي وفي الأدب وفن المعمار . . .

في تلك المرحلة «البطولية» من العصر الحديث نُظر الى التاريخ كنصب أثري كبير ، «كصرح ضخمة» بتعبير نيتشه . أياً كانت البؤى (جمع هوة) والمفازع التي عاشها القرن الماضي ، فقد نظرت البورجوازية في مراحل كفاحها الى «عماقة» العصر الكلاسيكي القديم باعتبارهم «منذرين» و«محذرين» من الانزلاق الى جعل «المعمار» سوقاً للمضاربات والصفقات المربحة وسلعة كثيراً من السلع . ولكن المضاربات بلا هوادة في الأسهم والعقارات والسندات والرهونات . . . كانت هي «روح العصر» في مرحلة «إعادة التكوين» بعد الثورة الفرنسية ، ثم بانتصار رأس المال



رواق المارة والمحلات من الداخل .

دار العجائب والموضة والمبازيح ، مجتمع البوهيين والمتزهين والمقارمين وأصحاب البوابات والأدباء والمتأدبين ، ومجتمع الملل والدعارة . يوجه بنيامين نقده المثير في كتابه إلى أيديولوجية التقدم التي أصبحت موضة القرن التاسع عشر . لم يستطع بنيامين أن يرى في التطور التاريخي غير « التكرار الأسطوري » وغير « قفزة إلى الماضي » . وحاول أن يواجه هذا المفهوم الأسطوري للتاريخ بمفهومه الديالكتيكي . لا يعود بنيامين بمنظاره من الحاضر إلى الوراء وإلى التاريخ ، وإنما يصعد من الماضي والتاريخ إلى الحاضر . إنها محاولة رؤية حياتنا اليوم وصيغ هذه الحياة في الحاضر من خلال الصيغ المندثرة أو التي يبدو أنها اندثرت في القرن التاسع عشر : « يتغير موضوع التاريخ باطراد . ويكتسب الشيء الماضي صفته التاريخية الأكيدة في اللحظة التي يلح فيها هذا الماضي على الحاضر » . فالعلاقات المطردة التي يعالجها علم التاريخ تستبدل بأوضاع يتطابق فيها الماضي مع الحاضر بحيث نستطيع أن نتعرف فيها على الماضي في الحاضر . طور بنيامين هذا المنظور المعرفي من خلال رفضه للشالية ورفضه للنظرة التاريخية الوضعية . فهذا المدخلان إلى التاريخ يهملان من البداية المعاناة

أوحى « موضة » الرواق هذه لفاشلت بنيامين W. Benjamin بدراسته الشهيرة التي تحمل عنوان « رواق المارة » ، هذه الدراسة التي يصفها تيودور أدورنو Th. Adorno بأنها أعظم وثيقة تاريخية فلسفية عن هذه الحقبة . شغلت هذه الدراسة فاشلت بنيامين ثلاثة عشر عاماً ، من عام ١٩٢٧ حتى وفاته عام ١٩٤٠ ونُشرت أولاً عام ١٩٨٢ كالمجلد الأخير من سلسلة « أعمال بنيامين الكاملة » . . في هذه الدراسة انتقل بنيامين من سوسيولوجية الفن إلى فلسفة التاريخ . وكان لهذا المؤلف الذي لم يكتمل وقع بالغ وأثر عميق على المشتغلين بعلوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة ، فهو أشبه بلوحة ضخمة عن قرن بأكمله ، لوحة تسجل التاريخ الباطن غير المكتوب لمجتمع هذه « الحقبة الجميلة » Belle Epoque وتكشف عن تاريخ الفن والمعمار فيها .

تكون الأورقة الباريسية (كما عنون بنيامين كتابه في الأصل) الخلفية التاريخية الفلسفية لهذا الكتاب . رأى فيها أيضاً الشكل المتكرر الدائم الظهور من جديد (معارك المتاريس ، البارات ، البورصة ، اللاهي الليلة - النوادي والصالونات والرهداث الداخلية) ، أو بتعبير شامل

الماضية والدروب المنحرفة التي سارت فيها الأمور . موضوع التاريخ هو وعد التاريخ الذي لم ينجزه التطور التاريخي . هذا هو موضوع مؤرخ التاريخ . فكل ما مضى يتكشف في لحظة بعينها عن مضمونه الحقيقي ، وهكذا لا يخضع لعسف المؤرخ التاريخي وحدوده . هناك إذن ما يسمى بالتوافق التاريخي الموضوعي أي توافق الظروف التاريخية : هكذا رأى رويسير في روما القديمة ماضياً محملاً بثقل الحاضر ، يشغل اللحظة الآتية - وهكذا انتزع هذا الجزء التاريخي من مجرى التاريخ - لقد فهمت الثورة الفرنسية نفسها باعتبارها روما الجديدة التي استيقظت من الماضي (والمقصود هنا الجمهورية الرومانية القديمة) . بهذا المعنى علاج فالتر بنيامين التاريخ في كتابه «الأروقة» ، فكتابة التاريخ تعني بالنسبة له «اقتباس التاريخ» .

كانت فكرة «شيء الثابت في التاريخ» - أو الحقائق الأبدية - في نظر بنيامين مجرد حيلة محاكاة فوق ثوب أكثر منها فكرة . كانت إمكانية المعرفة تبدو له في لحظة من اللحظات التاريخية «فرصة ثورية» في الكفاح من أجل الماضي المكتوب أو المبهمل . هذا هو مضمون التقدم كما رآه بنيامين وحاول التعبير عنه في «كتاب الرواق» . بدت له لحظة المعرفة هذه متمثلة في الصورة الداخلية للرواق : في أشكال الموضة وفي دهاليز حياة البورجوازية ، وفي الثورة ومرحلة إعادة التكوين ، وفي عبادة السلعة (السلعة كتميمة أو فيتيش Fetisch) ، وفي التناقض والخصم الشديد الذي وسم جميع العلاقات الاجتماعية وجميع منتجات هذه الحقبة «كصورة لمجمل ما مضى» .

في هذه «الصورة الديالكتيكية» خلقت خبرات اللاشعور الجماعي المتراكمة من خلال «الجديد» حلم اليوتوبيا . بدت هذه «اليوتوبيا» لبنيامين مشخصة في آلاف المظاهر الحياتية : في المباني الشامخة حتى الموضات الخاطفة . وقد كتب بنيامين مؤلفه عن الأروقة من أجل الكشف عن الآثار التي خلفتها هذه «اليوتوبيا» ، ومن أجل جمع «قمامة التاريخ» وإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

الرواق ونشأة مؤسسة الرأي العام

نشأ الرواق الأول في باريس ، في القصر الملكي Palais Royal

كبدعة أنتجها شعب المدينة الذي تحرر من خلال الثورة . ففي مرحلة الصراع الرهيب بعد الثورة بين الأرستقراطية والديمقراطية ، نشأت مجموعة اجتماعية جديدة : مجموعة المنظرين الليبراليين والسياسيين الذين اعتبروا أنفسهم مثلي الأمة . لعب جمهور أصحاب المصالح والرأي Öffentlichkeit في هذا الصراع التاريخي دوراً جديداً كمعبر عن الرأي العام وعن وحدة المصالح وعن الأراء المعارضة ، وكأداة ضغط للشارع والجمهور ، أداة ليس من اليسير استغلالها . خلق هذا الرأي العام لنفسه مجالاً لنشاطه في الصالونات العديدة وفي الحلقات الأدبية والتوادي السياسية حول «القصر الملكي» وفي أروقته . وقد أثار نقاش الدستور ورفع الرقابة على الصحف موجة من المؤلفات والمنشورات والصحف السياسية . هكذا خلق الجمهور «المسيح» مؤسساته المفتقدة . في هذا الإطار تحول «القصر الملكي» أيضاً إلى مؤسسة يؤمها «الجمهور» ومن بين هذا الجمهور الشاعر الألماني هنريش هاينه Heinrich Heine . وقد وصف لنا هذا «المكان العام» بالعبارة التالية :

«في هذا العام (١٨٣١) كان القصر الملكي ما زال مركزاً للاتصال ، ملتحق جميع الرؤى القلقة ومقصد الراضين . هذا على الرغم أن صاحب هذا المكان الآن (الملك المواطن لوي فيليب) لم يستدع هذا الشعب . . . لقد رفضت روح الثورة أن تهجر القصر الملكي على الرغم من أن صاحبه قد أصبح الآن ملكاً ، ومن ثم أصبح أيضاً مجبراً على مغادرة مسكنه القديم . تحدث الناس عن قلقهم من أن يؤدي تغيير المسكن هذا إلى عواقب ، تحدثوا عن تخوفهم من مؤامرة تحاك لنسف المكان - كان جناح القصر الذي يسكن الملك أعلاه مؤجراً لبعض محلات الأزياء ، ومن ثم كان من السهل أن توضع هناك العبوات النافسة ، ومن اليسير أن ينسف صاحب الجلالة ومعه المكان ، ورأى البعض الآخر أنه من غير المعقول أن يحكم الملك لوي فيليب من الطابق العلوي في حين يبيع المواطن شيفيه Chevet السحق في الطابق السفلي . ولكن عمل المواطن شيفيه عمل شريف ، ولم يكن لراماً على الملك المواطن أن يغير لهذا السبب مسكنه . حين أبصرته (يقصد لوي فيليب) في المرة الأخيرة ، كان يتجول في المكان بين الأبراج الذهبية وزهرات المرمر فوق سطح أروقة أورليان»^(٩) .

أخذت الأمور مجراها . فبعد أن تكونت مؤسسة الرأي العام حول القصر الملكي أخذت شكلها القانوني الرسمي من خلال الدستور . وهكذا أدرك الجمهور البورجوازي في القارة



رواق الأوبرا ، وقد تجمع فيه رجال البورصة المضاربين .

في أركانها وردهااته مؤسسة الرأي العام ، في هذا المكان التاريخي شيد أول رواق للمحلات والمارة ، ومن هنا انطلقت موضة الأروقة ، واجتاحت في فترة قصيرة أغلب بلدان العالم . لقد تحول القصر الملكي الى نموذج للرواق التجاري . كان بعدائه الواسعة وأقينته وممراته ونافوراته ومحلاته ومساكنه عالماً مستقلاً ، هو أول مكان عام في المدينة ، بعيداً عن ضوضاء العربات والمقطورات . تحول القصر الى ميدان للشعب والى منتزه وسوق للمبائذ والى مكان للاتصال وتبادل المعلومات والتسلية . أصبح القصر الملكي هو المكان النيابي في المدينة الذي يجتمع فيه كل مساء جمهور أسطوري شديد التنافس والتفاوت من جميع طبقات الشعب . التجمت هنا الصالونات والمقاهي والأبهاء (جمع بهو) والمسارح والأروقة الى مكان عام ، يجتمع بين صفات المحفل والمتجر ، الى مكان يشد اليه بقوة طلاب المتع والبوهيميين والأدباء والمواطنين . هذا المربع من المبائذ والردائل ، من المجون والاحباطات ، من العلنية والخصوصية ، من الجبهة والوحدة ، هذا جميعه هو الذي يعطي الرواق صورته

الأوبرية لأول مرة وظائفه السياسية ، وتبلور في وعيه مفهوم الدولة البورجوازي . وتحولت الوظائف السياسية لهذا «الجمهور البورجوازي» بين ليلة وضحاها الى شارات انتشرت في جميع أنحاء القارة . ولكن تلك البورجوازية الجديدة التي برزت عبر الثورة - التجار ورجال البنوك والسياسيون والمحامون والمضاربون - تخلت عن مبادئها المعلنة ولم تحقق الأهداف التي ثارت تحت شعارها . اقترست الثورة روادها ، وتقلص مفهوم المساواة الى مفهوم المصالح المتساوية ، وأقامت الطبقة البورجوازية بتبنيها مفاهيم «البونايرتية» - بعد أن تخلت عن وظائفها التقدمية عقب هزيمتها في ثورة فبراير - أقامت حكمها السياسي الذي استطاع في ظل مجتمع التنافس الصناعي أن يطور مفاهيمه ووسائله الرأسمالية - هبطت الثورة الى سوق العرض والطلب ووقعت في أيدي المضاربين والانتهازيين ، وهكذا هرب ذلك الجزء الذي لم يتحقق من الثورة الى الأروقة أو الى عالم اليوتوبيا الذهبي . في فرنسا ، في قلب باريس ، في القصر الملكي الذي نشأت



باريس - رواق شوزيل .

ومنزناً للسلع ، كاتدرائية تجارية على طراز كلاسيكي قديم ، متاحة من المباني المتداخلة من الزجاج والحديد والصلب وزخارف الجص ، رمزاً للزوال وللشيء العابر المنصرم . وانعكس هذا الطابع المؤقت الانتقالي للرواق أيضاً على لغة التعبير ، وتحولت الحوادث العابرة هنا الى وقائع ذات شأن وثقل .

تبخرت السياسة وحوادث العصر في الرواق الى اشاعات وأقاويل ، يتداولها الناس وتنشرها صحف البولغار . إستحدث ذلك اللون من المقالات المسمى «اجتماعيات» أو «عموميات» Feuilletons (في الأصل بمعنى Feuilleter تصفح) معبراً بذلك عن التغيير البعيد المدى الذي تبع ثورة يوليو عام ١٨٣٠ . حل الآن الفضول العام محل السياسة وتحول مقاتلو المتاريس بالأمس الى مواطن وأصحاب بارات

الدياليكتيكية (بتعبير بنيامين) ويفسر تلك الجاذبية التي سرعان ما اكتسبها في أنحاء القارة . ونلمس أصداء هذا الانبهار من أبيات راينر ماريا رلكه R. M. Rilke :

أينما المكان في باريس ، هذا الميدان اللاتيني ،
حيث طرق العالم التي لا تهدأ ، حيث صانعة الأزياء ، مدام لامور
تعقد الأشرطة وتصفرها
وتبتكر منها أربطة جديدة
كشفكات ، وزهور ، وشارلات -
فواكه صناعية^(١) .

أصبح الرواق رمزاً للحياة في المدينة ، زهرة غريبة مريبة لمدينة على قارعة الطريق ، لمدينة بدأت تطور حياتها العامة وتغزو جميع مناحي الحياة . كان الرواق شارعاً ومبنى في نفس الوقت ، مكاناً عاماً وردده للمرور ، واجهة خارجية ومبنى داخلياً ، مسكناً وسوقاً عاماً . كان أيضاً «بازاراً»

برستل ، وبيروكسل ، وجلاسكو ، ولندن . كل الرواق هو اجابة تاريخية بعينها في فترة من فترات التطور الصناعي والحضاري . الأروقة بهذا هي استجابة للحاجة الى مكان عام ، بعيداً عن طرق المواصلات المتزايدة ، بالإضافة الى كونه منتجاً لتسويق السلع الصناعية الجديدة الفاخرة . كان الهدف من المضاربات في هذا الميدان هو تحقيق أعلى ربح ممكن من خلال المقارنات ومن خلال الحاجات الجديدة والعوائد الاجتماعية . ولم تأت هذه الموجة من باب الصدقة ، فقد كانت وضعية المجتمع عام ١٨٠٠ أكثر تطوراً من البنى العامة القائمة . يعتبر آخر : لقد وُجد المواطن ولكن لم يوجد الرصيف (الترتوار) الذي يستطيع أن يسير عليه هذا المواطن - أدى ازدهام المواصلات في شوارع باريس الضيقة في ذلك الوقت الى لون من المراحة غير المتكافئة بين المارة وبين عربات الحظوظ وعربات النقل .

ورجال بنوك يجلسون في المقاهي ويتزعمون في طرقات الأروقة . في هذه الأماكن العامة نسوا تلك الأحلام وتلك الوعود التي رفعوها خلال الثورة . كان «المكان العام» هو الشرط الأساسي لنشوء تلك المجالات والمنصات التي هجرت السياسة تماماً . هكذا نشأ «الرواق» كصدى لذلك الجانب الذي أخفق من جوانب الثورة الفرنسية .

نشأت الأروقة الأولى في ظل حكم نابليون في بداية القرن التاسع عشر (في الفترة من عام ١٨٠٠ حتى عام ١٨١١) . على أن أغلب أروقة باريس الشيرة قد نشأت خلال حقبة إعادة التكوين بعد عام ١٨١٥ ، في ظل لويس الثامن عشر وكارل العاشر ، وشيدت الأروقة الأخيرة بعد ثورة يوليو عام ١٨٣٠ في ظل «الملك المواطن» لوي فيليب . تركرت هذه الأروقة في المنطقة التي تحيط بالقصر الملكي ، وغزت موحدة الأروقة في أعوام قليلة بقية مدن أوروبا التجارية :

الرواق وجمهورية ومجتمع الأدباء

لم يخلق الرواق جمهوره ولم يبدع معماره فحسب ، وإنما أبدع أيضاً أدبه الخاص . كثير من أدباء العصر كانوا من سكان الأروقة . وقد كتب هينريش هاينه أشعاره في رواق من أروقة باريس ، وجعل اميل زولا من الرواق مسرحاً كئيباً لمسئمة الاجتماعية القندية : «نانا» Nana وتريرا ركوين Thérèse Raquin . وأقام بلزاك للرواق نصباً حياً ملتبهاً في «الأوهام الضائعة» Verlorene Illusionen ، فالصورة التي رسمها لأروقة دي بوا Galeries de Bois في القصر الملكي لها طابع نموذجي :

«كانت أروقة دي بوا تمثل في ذلك الحين إحدى الروائع الكبرى . وليس من باب الترف أن نصف ذلك المكان المريب الذي لعب طوال ستة وثلاثين عاماً دوراً هاماً في حياة المجتمع الباريسي . كان المكان يتكون من ثلاثة صفوف من المحلات تحيط بممرين ، وترتفع نحو اثني عشر قدماً . كانت المحال الواقعة في الوسط تطل على الجانبين ، وكان البوابة يفتح بالمطن ، ولا يضيء المكان

كان للرواق جمهوره الخاص . أتاح الرواق الفرصة للبورجوازية الجديدة ومنتجاتها الغربية - البوهيمي والمتناقض والمتشبه والنساء اللاتي يمثلن الوجه المقابل لهؤلاء - أتاح لهم الفرصة والمكان لعرض أنفسهم على الناس . كان هذا الجمهور يحس بذاته ويشعر بالنقطة في أنباء المسارح وتحت ضوء مصابيح الغاز ، في المقاهي والبارات المطلة على ردهات الأروقة المغطاة بالزجاج ، في ذلك الجو الاصطناعي ، جو الظاهر الجميل لمدينة الأحلام الزجاجية . كانت هذه الأروقة والمعرات هي الاطار الوهمي لذلك الزمن الذي أصابه الاختلال : كل شي - تحت هذه الأقنية - كما يقول بودلير في «أزهار الشر» - حتى السواد ، متلائي ، وساطع ويحمل مسحة الجديد ، «عالم خرافي» ، «ذهب ومعدن وروبين» ، «بواك من الأوبال» . ولكن هذا «الكورس الرائع» ليس سوى ظاهر جميل ، بلا آفاق ، «برلوز تغلف صوراً جميلة»^(٧) .

سوى يصيص من الضوء المتسلل عبر القذارة المتراكمة فوق الأسطح . كانت هذه الآلية تخرج أحياناً مقابل مبالغ طائلة وذلك بسبب تدفق الزوار عليها . . . تربط هذه الأروقة طرقات تبدأ بؤك شيدت قبل الجورة الفرنسية ولكنها لم تستكمل بسبب نقص الموارد المالية ، أما أرضية هذه الأروقة الزجاجية ، فقد كانت هي أرضية شوارع باريس المألوفة وإن كانت تغطيها القذارة التي تحملها المارة إلى الداخل .

لمشزين عاماً كان مقر البورصة هو الدور الأرضي بالقصر الملكي المواجه لهذا المبنى . كان هذا هو مكان رجال الأعمال ومجال الرأي العام والشهرة ، ومركز الأعمال المالية والسياسية . أحياناً ما كان رجال البنوك وتجار باريس يملئون فناء القصر الملكي ويتدفقون عند سقوط الأمطار إلى داخل الأروقة . وكان المكان يتميز بقدرة على ترديد الأصوات ، فكانت ضحكات الزائرين تتردد في أنحاء المكان ، بحيث يعرف من يقف في نهاية المبنى ما يحدث وما يقال في الطرف الآخر منه .

ومع هبوط الليل كانت جاذبية المكان تصل إلى ذروتها . فمن الأروقة المجاورة تتدفق الماهرات بمجموعات مجموعات ، فالمكان مباح لهن . ومن جميع أحياء باريس تسرع بائعات البوى إلى القصر ، فهو إذ ذاك معبد لتجارة الحب . وبإستطاعة كل امرأة أن تغادر القصر بما اغتمته دون عوائق . ومن ثم كان يجتمع فيه في المساء حشد كبير بحيث كان يتعذر على المرأة الحركة إلا خطوة خطوة ، كما لو كان ينتظم في موكب أو في إحدى الحفلات التنكرية . كانت النساء يلبسن أزياء غريبة لم تعد الآن معروفة ، الطيور عارية ، والصدور مكشوفة ، وتسريحات الشعر غريبة تستلفت الأنظار ، فهذه قد صفت شعرها كإمرأة إسبانية وتلك جدها تتدل خصلات شعرها وثلاثة قد عقدت شعرها في شكل ضفائر . أما السيقان فتغلفها جوارب ضيقة يضاء لكشف بشكل أو آخر دائماً عن بطن الساق . ضاعت الآن هذه الشاعرة الانحلالية تماماً . الصراحة التي كانت تعم السؤال والجواب ، والأخذ والعطاء ونعمة التحكم والسخرية التي تتفق مع جو المكان . لم تكن هذه التفتة مألوفة في ألباء الأوبرا أو في الحفلات التنكرية . هنا الاكتشاف العارية والنهود التي تطل من الثياب الداكنة ، وتخلق ذلك التناقض الساحط ، كان هذا جميعه يثير النور ويبتس أيضاً في النفس المرح .^(١)

في روايته « الموت على أقساط » ، إذ جعل رواق شوزيل Choiseul الشير هو موطن بطل روايته . ينظر سلين إلى الوراق باعتباره مبنى ذا طابع اجتماعي خاص يعيش فيه الناس في حيز مكاني محدود يفقدون معه حريتهم الذاتية . فرغم عمومية الشارع أو المكان فانه يتحول إلى مكان ينظم السلوك الجماعي ويسيطر عليه . ويمكن التناقض والصراع هو مشتر الحب وغاير الطريق . فالصراع حول ذلك « الزيون » المرغوب لا يخضع لقانون أو حدود ، فهو صراع بلا رحمة كما يصوره « سلين » :

« كانت السيدة ميون التي تسكن الدكان المقابل امرأة خبيثة . دائماً تسعى إلى الشجار وتحيل الدساتن بلا انقطاع ، وكانت شديدة الغيرة ، على الرغم من أنها كانت تبغ مشدات البطن (كورسيهات النساء) بنجاح . كانت عجوزاً لها زبائن أوفياء منذ أربعين سنة ، نساء لا يكشفن بسهولة لأي إنسان عن نهودهن . وكان (توم) هو السبب الذي أدى إلى تدهور الأوضاع . فقد تعود أن يبول بجوار واجبتها الزجاجية . ولم يكن وحيداً أو فريداً في ذلك ، فجميع كلاب الناحية تفعل ما يفعله ، بل وأكثر من ذلك ، فالرواق هو مجالها الذي ترح فيه . جاءت ميون خصيصاً كي تتحدى أمي وكى تحول الأمر إلى فضيحة . قالت في غلظة شديدة : إنه لشئ كريه ووضيع ، فكلمنا القمي» يصيب واجبتها الزجاجية بالوسخ . . . وتصادت الكلمات وارتفع ضجيجها حتى دوت تحت السقف الزجاجي . وتدخل المرأة ، منهم من يؤيد ومن يعارض ، وتحول الأمر إلى شجار مشؤوم . وتخلت جدتي التي تنسم بالحرص عن حرصها المألوف وشاركت في السباب . وحين عاد والدي من عمله وسمع ما حدث أصابته لومة من الغضب والانفعال الشديد ، بحيث تغيرت ملامحه ودارت عيناه في محجريهما بشكل مروع ، وهو ينظر إلى الواجهة الزجاجية لهذه العجوز ، حتى خفاه قادراً على خلق هذه المرأة . فاعترضها بطريقة وتعلقنا بمعطفه . . . ولكنه كان في قوة الدراجة النارية ، فحرجسنا معه إلى دكانهنا . وأخذ يصرخ حتى الدور الثالث ويقول أنه سيفري هذه الملعونة صائغة الكورسيهات فرياً . بكت أمي وهي تستعطف قائلة : ما كان لي أن أقص عليك هذه القصة ! ولكن ما حدث قد حدث .^(٢)

كان هدف « سلين » ومعاصريه هو وصف أنماط الشخصوص الذين انتجهم المدينة ، ولكن أدباء النصف الثاني من القرن

ذهب لويس فرديناند سلين L. F. Celine أبعد من بلزلك في الكشف عن جانب الغرابية والعنف في الوراق ، وذلك

التاسع عشر قد اكتشفوا شيئاً جديداً ، اكتشفوا ظاهرة «الجمهرة» وحياة الجماهير في المدينة الكبيرة ، فصوروا ظاهرة «الجمهرة» باعتبارها الملجأ الذي يحتوي به الجانحون والخارجون عن القانون وهكذا قدموا البدايات الأولى للروايات البوليسية . فمن موهبة اقتفاء أثر الجريمة وآداب رجل المدينة شكل الكسندر دوما Alexander Dumas روايته البوليسية الأولى

وأثارت ترجمة قصص «إدجار آلن پو» الى الفرنسية موجة من القصص البوليسية . وقد انعكست «شاعرية الرعب» لقصص «پو» على ديوان شارلس بودلير الشير «أزهار الشر» . وكان لهذا المجلد الشعري كما نعلم صدئ واسع في أوربا . يلتقط بودلير المضمون الاجتماعي لقصص إدجار آلن پو البوليسية ، ألا وهو ضياع اللامع الذاتية وضياع أثر الفرد في حشود المدينة الكبرى ، ولكن بطل بودلير ليس هو «رجل الجمهرة» ، ليس هو المخبر وليس هو المجرم ، وإنما هو نمط جديد : هو انسان معذب وضحية مثل صاحبه بودلير ، هذا البطل هو «عابر الطريق» .

عابر الطريق

من خلال شخصية «عابر الطريق» عبر المجتمع البورجوازي عن نمط حياته ، عبر عن انكبابه على المسرح والحلم والوهم . فعابر الطريق هو مزيج من الانسان المتألق والبوهيمي والأديب ، هو انسان مغترب بلا جذور ، يحاول في إطار الجمهرة أن يعوض عن ضياع تميزه وخصوصيته . المدينة بالنسبة لهذا المتألق ليست مأوى وليست وطناً ، وإنما هي مكان عام وحلبة يهرب منها ، ويسعى اليها في نفس الآن :

«أيتها البيرة المرذومة بالحقم والآثام
يا لانيق الألم الأبدي في جميع المصور .»

عرف بودلير في شخصية عابر الطريق نفسه الحائرة التي لا تستقر على شيء . فالوحدة هي رفيقه وإن كان يبحث عنها بين الجموع . - إن كان عابر الطريق جزءاً من الحشد أو الجمع ، إلا أنه في نفس الوقت الصورة المضادة له . الحشد هو ذلك العنصر الذي يمكنه من تحقيق ذاتيته أو فرديته

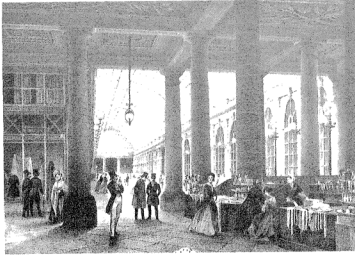
المنعزلة عن الآخرين ، هو القناع الذي ينظر من خلاله الى العالم الليولي من حوله ، عالم المارة والطفيليين . الجمع أو الحشد هو ذلك الكورس الصامت في شعر بودلير . إنه القانون الأبكم الذي يتخلل «صوره الباطنية» . وحتى ينفخ في هذا الحشد روحاً ما ، يهبط الشاعر الى المدينة ، يهبط اليها كي يصارعها ويستخلص منها غنيمة الشعرية .

من العسير أن نتخيل «عابر الطريق» دون أروقة الممرات وواجهات المحلات . بدونها ما كان يمكن على الأقل أن يصل عابر الطريق الى ما وصل اليه من أعمية . فهو يتخطو فوق الأسفلت اللزج ، كمشترب يبحث عن السلم والبضائع ويعيش تحت الأضواء وأمام المرايا وواجهات الزجاج في عالمه الوهمي . فالممرات والأروقة هي التي يسرت للانسان الكسول والعاطل أن يحيى حياته الجديدة وأن يعبر عن هذه الحياة ، أصبحت الممرات والأروقة هي مكانه المفضل ، أصبحت المنتزه الذي ينتزه فيه مع أفكاره ، والوسيلة الفعالة ضد شعوره بالضجر والملل ، صارت الأروقة مسكنه ومأواه ، وإن كان يعيش حياته على قارعة الطريق .

ويعبر عن ذلك فالتر بنيامين فيقول : الباطلات والواجهات اللامعة بالنسبة لعابر الطريق هي بمثابة اللوحات الزيتية المعلقة في الصالونات البورجوازية . أكشاك الصحف هي مكباته ، وشرفات المقاهي هي أفنية المنازل التي يشرف منها على أجنحة بيته .

على خلاف «إدجار آلن پو» الذي ربط بين ظاهرة الجمهرة والجريمة ، يلبس «بودلير» لباس عابر الطريق كي يصور ضياع الانسان في المدينة الكبيرة ، وذلك من خلال أعين وحولاس رجل الجنس أو زير النساء .

في قصيدة «إلى غابرة» في ديوانه «أزهار الشر»^(١) ، يصف الحشد بأنه سبب ذلك الحب الهارب من الشاعر ، الحب الهارب باعتباره القانون الذي يطبع الحب في المدينة . وهكذا يشكو «بودلير» غربة الحياة تحت شروط المدينة الكبرى .



ردة أحد الأروقة في القصر الملكي ، وقد تجمع فيها بعض للتزهرين والمارة .

الى عابرة

برق ... ثم ليل ! - أيها الجمال الهارب !
الذي بعثني في لحظة
ألا أراك مرة أخرى إلا في الأبد (في الحياة الأخرى) ؟
بعيد من هنا ، بعد زمن طويل
ربما لن يكون هذا أبداً !
لأنني لا أدري إلى أين تهربين ،
وأنسى ، لا تعلمين إلى أين أذهب
أنت التي كان يجب أن أحب
والتي كان يجب أن تعرف

الطريق حولي بضجيجه يصم الأذان
فمرت أمامي سيدة ذات يد جميلة
ترفعها لتصلح حاشية ثوبها
طويلة ، رشيقة ترتدي السواد ، في حزن أنيق
رشيقة نبيلة لها ساقا تمثال
فأخذت أعب بأفراط (في نرق)
من عينيهما الصائيتين اللتين فيهما بذور العاصفة
أخذت أعب العذوبة التي تفتن والنشوة التي تقتل

AUF EINE DIE VORÜBERGING

Es brüllte um mich her der Strasse Toben
Und schlank, in tiefer Trauer, stolzem Leid,
Ging eine Frau vorüber, deren Kleid
Die Hände wiegend an den Säumen hoben,

Mit leichtem Schritt und Adel eines Bildes.
Verkrümmter Narr wollt ich aus ihren Augen
- Mit Stürmen schwangern fahlen Himmeln - saugen
Die Lust, die tötet, und verzaubert Mildes.

Ein Blitz ... dann Nacht! - O flüchtige Helligkeit,
Durch deren Blick sich neu mir hob die Brust,
Seh ich dich nicht mehr vor der Ewigkeit?

Wo anders, weit von hier! zu spät! wohl nie:
Ich weiss nicht, wo du gehst, du nicht, wohin ich flieh...
Dich hätte ich geliebt und du hast es gewusst!

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaitre,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

المدينة و«أزهار الشر»

«أيتها المدينة . . .
كل هذا بينما أنت تفحكين وتفتين حولنا
متدعة في سرور عارم . . .»

«بودلير»

الوهمي ، فغنى للبطالة والكسل ، وتحدث عن «الخنول الخصب» وعن «البطالة المضمخة بالطيب» ، ونظم أشعاره معارضاً مبدأ تقسيم العمل الذي حول العاملين إلى أدوات . لم ير بودلير في «العمل» شيئاً ذا مغزى ، وإنما آمل «الريح» و«الفائدة» من «دراساته» . فالدراسة هي العمل الوحيد للمنتزه وعابر الطريق . أحب بودلير سرعة السلحفاة . . . ولفترة ما اقتضت الموضة أن تنتزه السلحفاة أيضاً في معرات الأروقة . ولو اقتضى الأمر ببودلير لكان على «التقدم» أن يسير بسرعة السلحفاة . ولكن حلمه هذا لم يتحقق ، وإنما الذي تحقق هو «فكرة الكارثة» التي كانت على الدول قرينة أيديولوجية التقدم أو الوجه الآخر لها ، كما ذهب شترندبرج .

كي يهرب من الكارثة لجأ بودلير إلى السداوية والهولسة و«لذة الرعب» (أو اللذة الانحلالية التي يلازمها الشعور بالاثم) ، إلى ذلك الشعور المستمر بالكارثة . لقد ودع بودلير ذلك العالم الذي لم يعد في مقدوره أن يحتمله بأشعار كابية تصد من أقبية حزن سحيق بلا قرار ، وحزن متوهج وضاح يحلم ضاع .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ارتفعت بالتدريج شعارات تدمع ذلك الإنسان العاطل المنتزه . نادى البعض : «فليسقط المنتزه» ! تغير خلال هذه الفترة جمهور المنتزهين . فأصبح يتألف من التاجر والمزارع وصاحب مصنع النسيج ومعمل تكرير السكر أو رجل الصناعة .

ذهب زمان «الرواق» ووجدت السلع والبضائع سوقها الجديد في «المتجر الكبير» . هكذا أطاح المتجر الكبير بنظيره السابق «الرواق» ، أو تلك «الكاتدرائية» الأخيرة لمجتمع العملاء والمستهلكين الذين التفوا حول السلعة . كانت الأروقة الباريسية قد تهدمت أو انهارت جزئياً وتحولت بسبب نقص الخدمات الأساسية إلى «مراحيض عامة» ، وكما هو الحال في ذلك الركن من رواق شوزيل

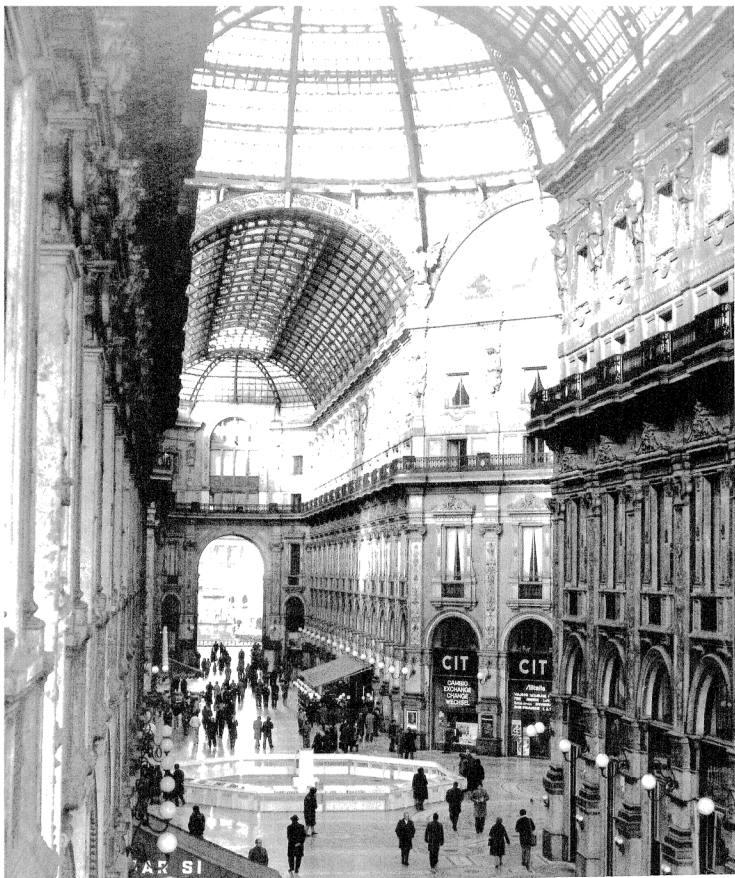
لا يعود الصدى الذي أحدثه ديوان بودلير «أزهار الشر» إلى أنه قد اتخذ لأول مرة ظاهرة «الجمهرة» موضوعاً لأشعاره فحسب ، وإنما إلى تلك الأعماق السحرية وإلى الأزواجية الشعورية التي تتخلل أبياته . لقد جمع بودلير بين «الحديث» و«التراث» في أكثر جوانبهما التصاقاً ، في صورهما الزائلة العابرة :

حين أرى كيف أن هذا الشبح
يخطو في وحن عبر زحام مدينة باريس ،
يبدو لي على الدول أن هذا المخلوق البش
ينزلق في همس إلى مهده من جديد^(١)

قد لا نجد شاعراً آخر قد عبر بكل أحاسيسه وشاعريته الغنائية عما أصاب روح الإنسان من تشوهات ، من خلال تيمية أو فيتيش «السلعة» ومن خلال «علاقات السوق» .

اتخذ بلزاك وبودلير وفيكتور هيجو من «الحشد» موضوعاً جديداً للأدب . ولكن في حين تركزت خبرة بلزاك وبودلير الأساسية حول ضياء الفرد في الحشد ، جعل هيجو من الحشد موضوعاً للتأمل والفكر . احتفل هذا الأخير بالحشد كبطل ملحمة الحاضر ، ونظر إليه بالمعنى الكلاسيكي القديم باعتباره جموع الاتباع وجمهور المشاهدين في الساحات ، ورأى نفسه جزءاً من الحشد . ولأول مرة يتحدث هيجو إلى الجمهور مباشرة كما يبدو من عناوين كتبه : «البؤساء» و«عمال البحر» . . . كان هذا بمثابة «الشهادة» السياسية لمواطن المدينة الكبرى الذي رفع راية التقدم والديمقراطية ليقود بها الجماهير .

على خلاف ذلك بودلير الذي تقمص شخصية عابر الطريق ، ولم ير في أيديولوجية التقدم سوى حلقات متشابكة من النشاط



رواق فيكتور عمانويل الثاني في ميلانو ، الذي تميز ببضائحه وسقفه المصنوع من الصلب والزجاج . كان هذا الرواق يعتبر من روائع عصر الصناعة في القرن الماضي . وكان هذا الرواق ملتقى الفئات البورجوازية .



دوق القيصير في برلين عام ١٩٧٣ . دمر في نهاية الحرب العالمية الثانية .

الذي عرفناه من خلال رواية لويس فرديناند سلين «الموت على أقصا» .



البواكي الملكية وفقاً للتصميم المبدئي عام ١٨٦٨ . « صلب وزجاج » .

للعالم في تداخله الاعتباطي بين الواقع واللاواقع والمنطق والخيال . وقد تحول الرواق في منظورهم الى حلم سريالي مخيف ، الى مكان أسطوري قد هجرته الآلهة . هذه هي ميتافيزيقيا هذا المكان الذي أصابته الشيوخة كما أصابت القرن الذي نشأ فيه .

أصبح الرواق مكاناً يثير خيال الأدباء الملتفتين حول «دادا» و«أندريه برتوت» و«باول إيلوار» و«لوي أراجون» و«سلين» . وقد كتب نعي الرواق أراجون في كتابه الشهير «الحياة الريفية في باريس» Paysan de Paris . في هذا النعي نكاد نستشق ذلك الجو المشحون لرواق الأوبرا Passage de L'Opera في اللحظة التي كان فيها هذا الرواق يعيش أيامه الأخيرة . كان مقهى «سرت» Certa في رواق الأوبرا هو مقر أراجون السريالي عام ١٩٢٤ . ولكن لم يكن لدى أراجون متسع من الوقت للانتباه من وضع كتابه . ففي العام التالي أزيل مقهى «سرت» ورواق الأوبرا كي يفسح الطريق لبلقار اوسمان .

«أصبح الرواق ركناً ملوثاً يهدد الانسان بالاختناق البغيء المؤكد . لا منجاة هنا من بول الكلاب ومن البراز والمخاط والغازات المتدفقة . الروائح الكريهة التي تنبعث في أرجاء المكان تنفوق روائح السجون . وأشعة الشمس التي تتسلل عبر أسقف الزجاج تتلاشى في الأعماق على ضوء شمعة واحدة . بدأ سكان الرواق يعانون من صعوبة التنفس ، ثم أصبحوا يدركون أنهم لا محالة مختنقون في الرواق . . ومن ثم كان مدار الحديث على الدوام الريف والحيال والسهول والوديان . . . »^{١١}

في بداية القرن العشرين إنهارت مراكز المدن الكبرى : باريس ولندن وبرلين ونيويورك . وانتقل مواطن المدينة الثري الى ضواحي المدينة أو الى العيش في الريف . وقضت السيارة على متعة التنزه في أنحاء المدينة . إنهارت «الأروقة» في وسط المدينة أو هدمت . وهكذا مات «رواق المحلات والمارة» . بدأت مرحلة جديدة من أجل إعادة تنظيم المدينة ، تلك المرحلة التي عرفت في باريس باسم البارون اوسمان Haussmann . هذا البارون هو الذي أعاد تخطيط مدينة باريس ، وقام بشق الشوارع الضخمة والحدائق الواسعة . فحسب نهاية القرن الماضي لم يكن هناك تخطيط عمراني لمدينة باريس . كانت المدينة تمتد وتشعب بلا ضابط وبلا حدود . وقام أوسمان بانهاض هذه الفوضى على طريقته . فشق الطرق العريضة بلا حواذير عبر الأحياء القديمة ، وحول هكذا «قرية الملايين» الى أحياء منفصلة ، وهكذا أصاب «أروقة المحلات والمارة» في الصميم ، وأطاح بالتدريج بما تبقى منها .

الرواق كحلم سريالي

في القرن العشرين كان «الرواق» هو الطفل المدلل عند السرياليين : «كان أب السريالية هو (دادا) وأمه (الرواق)» (بلغة فالتر بنيامين) .

أصبح الرواق بالفضل مكاناً سريالياً لا صلة له بالواقع ، قطعة من حياة الظلام (عالم المجرمين) ومكاناً للأحلام وموطناً للأوهام . كان «الحلم» عند السرياليين إنموذجاً

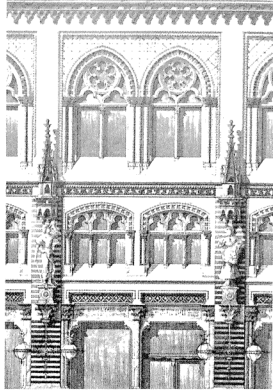
ولكن على خلاف أروقة باريس التي أقيمت كمعارض للموضة والترف وكمنشآت استثمارية تستهدف الريح وتحقق أعلى الفوائد ، شيدت الأروقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا كمباني عامة تعبيراً عن الشعور القومي وكجزء من التخطيط المدني .

من أمثلة هذا الشكل المعماري كمبنى عام نذكر رواق فيكتور إيمانويل (عمانويل) الثاني الفير Galleria Vittorio Emanuele II ، الذي أُلّف في معماره بين البهو الروماني والكاتدرائية . ويشير طابع هذا المبنى الضخم الى الباعث المباشر الذي أنشئ من أجله ، ألا وهو توحيد إيطاليا وقيام الدولة القومية (١٨٦١) . لم يعد المعمار بهذا خاصاً للموضة ، وإنما أصبح في خدمة السياسة . كان رواق عمانويل الثاني بمثابة صرح ومعبد حديث للمدينة وللجموع الذي توحّد في دولة قومية . وفي «تورينو» شيد «الرواق الوطني» Galleria Nazionale وفي جنوة رواق مازيني Galleria Mazzini تكريماً لذكرى الشاعر والبطل القومي جوزيبي مازيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢) ، وفي نابولي أقيم أولاً رواق نابولي ثم رواق امبريو الأول . وهكذا بعث التطورات التاريخية والمشاريع القومية المحلية نهضة الرواق في إيطاليا . وكرست هذه الأروقة للدولة الجديدة الناشئة .

الرواق التجاري في العصر الفيكتوري

كانت العاصمة البريطانية هي نقطة البداية لانتشار موضة الرواق في الدول الانجلوسكسونية . كان المبنى المصايف للرواق الباريسي في إنجلترا هو بوك الأوبرا الملكية Royal Opera Arcade (الذي شيد ما بين عام ١٨١٦ و١٨١٨) . احتذى هذا الرواق حذو الأسواق الشرقية ذات الأقبية أو السقوف المقوسة ، على أن أثر الرواق الشرقي على أوروبا لم يكن في ميدان المعمار بقدر ما كان في ميدان الأدب . وقد بدأ هذا التأثير أولاً من خلال كتب رحلات الشرق التي احتلت مكان الصدارة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والتي كانت على الأغلب مزودة بالرسوم واللوح الايضاحية .

وأياً كان الأمر ، فإن «رواق المحلات والمارة» الأوربي



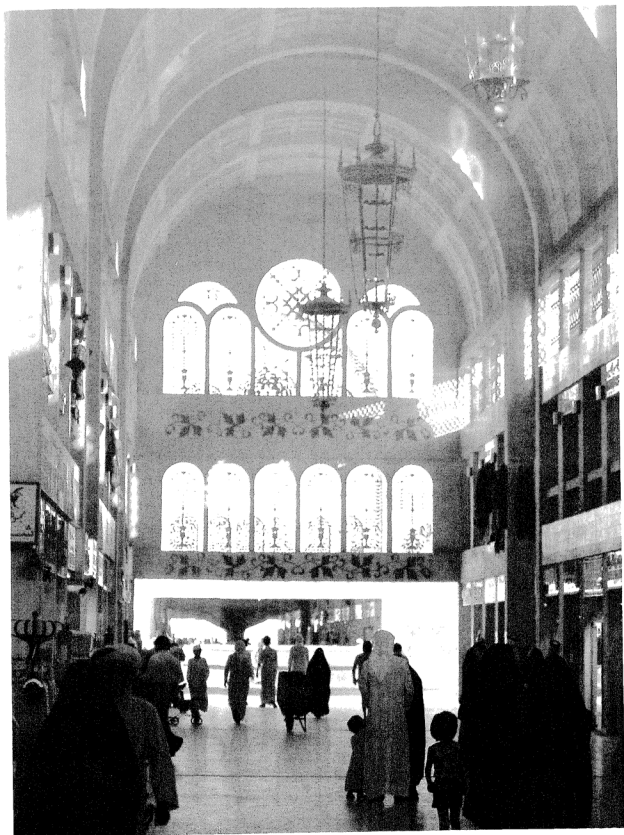
رواق القصر . واجهة من الداخل .

هكذا من خلال الرومانتيكية السريالية حاول ذلك القرن المنصرم أن يستعيد في الخيال والحلم صيغه وتكويناته الاجتماعية المندثرة . فاكشف الرواق من قبل السرياليين شكل المحاولة الأخيرة لاستعادة ذلك الرمز أو العودة الى ذلك العالم الوهمي الذي استيقظ منه القرن العشرون بالتدريج . من خلال هذه الصور السحرية حاول المجتمع البورجوازي أن يعلي نفاقصه وأن يرتفع على طموحاته الناشئة .

تحول الرواق الى موضوع للتأمل التاريخي الفلسفي في كتاب فالتر بنيامين الذي لم يكتمل ، تحول الى «استعارة» تلخص قرناً بأكمله ، والى فكرة محورية استعان بها بنيامين لرسم لوحته الضخمة عن القرن البورجوازي السابق .

الرواق كصرح قومي وكاتدرائي

في الوقت الذي أصبحت فيه أروقة باريس أماكن جذب للسواح ، أثارت شهرتها موجة عالمية ، فشيّدت على غرارها الكثير من الأروقة في بروكسل وهامبورج ولندن وبرلين .





هامبورج . الرواق التجاري الجديد يحيى هاترا . افتتح هذا الرواق عام ١٩٨٣ .

➤ صورة الصفحة العشرين . الرواق التجاري الشير في الشارع
في الخليج . وهو مثال لتوظيف عناصر الترك بنجاح .



خان الخياطين . طرابلس - لبنان . وهو من الأمثلة الجميلة للرواق الشرقي
الذي يراعي ضرورات البيئة .

فقدت المدينة الكبرى في مطلع القرن اشعاعها الأول وأصبحت أوضاعها الاجتماعية والمكانية والصحية موضع شك وتساؤل، ونشأت فكرة المدينة الحضراء كوسيلة للتغلب على مسأله المدينة الكبرى، ومن ثم تطور معمار المدن الى فرع بعينه من فروع هندسة المعمار. وطورت أسس جديدة للمباني والاستخدامات والوقاية من الحرائق والكوارث. . . النخ وكان هذا يعني نهاية الأبنية المغلقة كما تمثلت في الرواق المغطى. لم تعد المباني تكون وحدة مترابطة، وإنما استقل كل مبنى عن المبنى الذي يجاوره. تغير مفهوم المدينة كنظام مكاني واستبدل بمفهوم المدينة كنظام يتكون من وحدات متعددة. على أن قصة الرواق لم تنته بعد.

الرواق في ثوب جديد

بعد نحو نصف قرن شاهد اليوم نهضة جديدة للرواق في ثوب مغاير في جميع مدن أوروبا: الرواق كمكان عام مفتوح. خلال هذه الحقبة مر المعمار والتخطيط المدني بمرحل وتجارب عديدة: من المستقبلية Futurismus والتكيفية Kubismus وهندسة الباهوس Bauhaus ومن النزعة التاريخية Historismus في ظل الرايخ الثالث الى المائززم Manierismus في الخمسينات وإلى معمار المباني الجاهزة للمياريه النمطية DIN-Normen-Architektur في حقبة «المعجزة الاقتصادية». وفي ظل ذلك التطور انتصر الكم على الكيف، وانتصرت الوظيفة على النوعية، والاقتصاد على الجماليات، وتضال أو انمى دور الابداع. وطلعت طرق المواصلات والسيارة - هذه التيمية الجديدة - على المجال الباقي لحياة الانسان في المدينة. تقطعت الأواصر والروابط وتفتت حياة الانسان بين مجالات العمل والسكن والاستجمام. . . . نشأت في أواسط المدن الكبرى مراكز التجارة والادارة وارتفعت في أجواء المدينة مباني المكاتب والأعمال والفنادق، وانتعشت المضاربات في العقارات والأراضي وسقطت الكثير من المباني والأحياء التاريخية ضحية هذا العنف الاستثماري. . . وسرعان ما مدت الطرق السريعة والطرق العلوية كي تربط ضواحي المدينة بوسط المدينة.

في ظل حقبة «المعجزة الاقتصادية الألمانية» انتصر المعمار

يختلف عن البازار أو السوق الشرقي على الأقل من حيث التكوين والوظيفة. فالطابع العام لأحياء المدينة الشرقية هو الخصوصية. فمن لا يسكن المكان أو لا يسكن الحي فهو غريب عنه. وطابع السوق الشرقي هو التخصص لا التنوع. وهو مكان تجاري وحرفي ليس فيه مجال «للمتزه» و«العابر» بالمعنى السابق، وتكوينه يخضع للانمطة الاقتصادية السابقة لعصر التصنيع.

بدأت موضة الرواق في العصر الفيكتوري إثر إقامة رواق فيكتور عمانوئيل وقد اختلفت مظاهر الرواق في إنجلترا عنها في فرنسا. فانجلترا في تلك الحقبة مركز كبير للصناعة والتجارة تختلف فيه الحياة عن المجتمع الباريسي، يجمع المحافل والصالونات والغواني. ومن ثم كانت وظيفة الأروقة الفيكتورية هي أولاً وأخيراً وظيفة تجارية، أي أنها جاءت تعبيراً عن الرخاء والازدهار الضخم الذي عاشته إنجلترا في عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ - ١٩٠١).

الرواق في ألمانيا

احتفل في ألمانيا قبل نهاية القرن التاسع عشر (١٨٦٩ - ١٨٧٣) بأقامة الدولة الموحدة برعامة بروسيه، وذلك بأقامة نصب قومي، هو «رواق القصر» في برلين. كان «جاليري القصر» في برلين هو أول مبنى تجاري كبير يقام على نمط الرواق، وقد قلد هذا النمط على نحو مشابه في جميع المدن الكبرى في ألمانيا، ويختلف الأمر في ألمانيا عنه في إيطاليا. ففي إيطاليا كان الهدف من رواق عمانوئيل الثاني هو إقامة صرح وطني للدولة الموحدة، أما الهدف من رواق القصر فقد كان تثبيت حق الرعامة في الدولة الألمانية لبروسيا وعاصمتها برلين. وبالتدريج تحولت برلين الى عاصمة الدولة الألمانية التجارية وإلى عاصمتها السياسية.

هذه هي قصة «رواق المحلات والمارة» الأوروبي عبر قرن من الزمان. تبع الرواق من النظام الاقتصادي الليبرالي وعبر عن طبقة اجتماعية بعينها وعن الروح العامة التي أوجدتها أحداث الثورة الفرنسية وتطوراتها.

في بداية القرن العشرين اختفى الرواق من جميع المدن الكبرى في أوروبا باختفاء الحاجات والوظائف وأيضاً المشاعر التي عبر عنها، وبتغير البنى الأساسية.

القريب هو قمة «الحدأة» تكشف للكثيرين عن وجهه الحقيقي : بأنه نتاج تابع ، تحكمه الأنظمة والأطر الاقتصادية السائدة . واستجاب على الأثر المهندسون المعماريون للحاجات الجديدة ، فشأت مناطق المشاة والمارة في وسط المدينة ، وأعيد ترميم واجهات المباني القديمة المحيطة بهذه المناطق ، وطلورت المباني الجديدة كي تتألف مع جو المكان ، وشجرت هذه المناطق ومدت فيها البساتين وأقيمت النافورات ، وأعيد تخطيطها كأماكن للتواصل والترويح ، بها مقاه ومطاعم ودور عرض وأماكن جلوس .. هذا بالإضافة الى الأسواق والمحلات التجارية القائمة بها من قبل . ونشأت في هذه المناطق ممرات مظلة وبوك وأروقة مسقوفة بالزجاج . وهكذا تحول رواق الأمتس الى شارع اليوم المخصص للمشاة بعيداً عن مشاحنات العربات وضوضاء طرق المرور .

فهل عودة «الرواق» من باب الحنين الى الماضي ، أم هو تعبير عن حاجات انسان المدينة وقطله الى «الاحساس بالمكان» والى القدرة على التواصل والالتقاء بالغير ؟

الحديث على التراث ، وتفتت البنية العمرانية التقليدية للمدينة الألمانية . كان طابع هذه البنية هو الاحساس بالأمان والثقة والقرب والاندما وشعور الانسان بالمكسان Raumgefühl . هذا المكان هو جزء من التكوين الوجداني للانسان ، فقد ارتبطت نشأته به ، وفي أرجاء هذا المكان المألوف يحس بقدرته على التواصل . ولكن أين يكتسب انسان المدينة الكبرى الآن هذا الاحساس ؟

كان رد الفعل على غربة الانسان في المدينة في بداية السبعينات فريداً . في شبه انتفاضة عامة تكونت في جميع مدن ألمانيا مجموعات من الشباب أخذت على عاتقها مهمة تجميل واجهات وحواظ المباني الخلفية والأفنية الجرداء برسومات الأشجار والحدائق الغناء والمشاهد الطبيعية الخرافية ، معبرين بذلك عن شعور الامتعاض وعدم الارتياح في مدينة أو مدينة «الخرسان» .

وعاد النقاش عن العلاقة الجدلية بين «التراث» و«الحديث» وبدأ منخطو المدن يراجعون مفاهيمهم . ما كان بالأمس

هوامش

^(٢) Wolfgang Pehnt: Das Ende der Zuversicht. Verlag Siedler, Berlin, 1984. In diesem neuerscheinenden Buch wird die Architektur des 20. Jahrhunderts in ihren Ideen, Bauten und Dokumenten kritisch dargestellt.

^(٤) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band V, 1 und 2. Das Passagierwerk. Suhrkamp Verlag, 1982.

^(٥) Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Band 5, Schriften 1831-1837. 1/Heine ١٥ Werk Ausgaben, 1981 (S. 107-108).

^(٦) Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien.

^(٧) Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen (Les Fleurs du Mal, 1857). In der Übersetzung von Carlo Schmid, Wien-München, 1957.

^(٨) Charles Baudelaire: a. a. O.

^(٩) Honoré de Balzac: Verlorene Illusionen (1842-48). Übersetzung von E. W. Junker, München 1976.

^(١٠) Louis Ferdinand Céline: Tod auf Kredit (1936). Deutsch 1937

^(١١) Charles Baudelaire: a. a. O.

^(١٢) Charles Baudelaire: a. a. O.

^(١٣) Louis Ferdinand Céline: a. a. O.

a. a. O.

^(١) غمرت سوق الكتب في العلم الماضي الكثير من المؤلفات الجديدة . المؤلفة والترجمة . وكذلك عدد من أمهات الكتب القديمة في مجال العمران والتخطيط العمراني . ونذكر هنا المؤلفات التالية ، التي تتميز بقدرتها على تقديم حلول عمرانية تجمع بين الطابع الحديث وسجايل الانسان الأصيلة ، وتتمتع أيضاً بين الفن والمقل ، وهي كتب موجهة في الأصل الى المتخصصين في مجالات العمران والاندما والفن :

^(٢) Andrea Palladio: Die vier Bücher der Architektur, Verlag für Architektur Artemis, München 1983

^(٣) Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983.

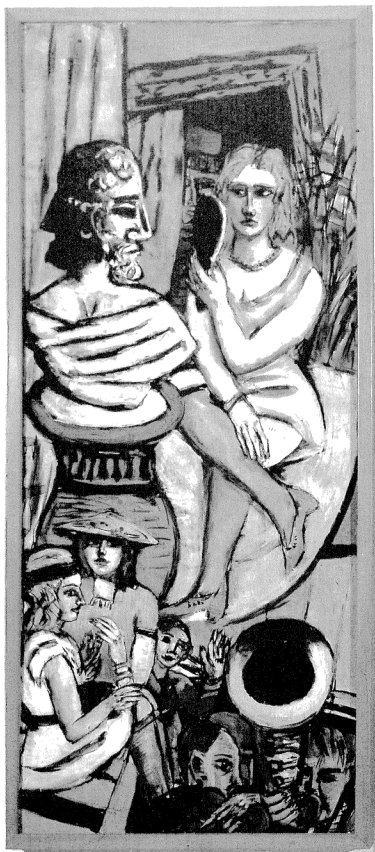
^(٤) Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Campus Verlag, Frankfurt - New York 1983.

^(٥) Georg Simmel: Philosophische Kultur, 1911.

^(٦) يعتبر زمل مؤسس علم الاندما في ألمانيا ، وهو أول من أبرز التناقض الذي يعم مظاهر الحياة الحديثة وتوجهاتها .

^(٧) جعل زمل من الوجود الانساني الحسوس والحياة اليومية موضوعاً لأبحاثه . وقام بوصف مظاهر الغربة وتبعات عمليات التقليل والترشيد ، وعطيان الموجودات وعناصر المدينة على الوجود الانساني .





الفنان التصويري كمتصوف

ستيفن جرين

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد ماكس بيكمان

برلين ثم الى سان لويس ولوس أنجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية .

ليس من المغالاة القول : إن جميع هذه الأعمال تجمع بين عنصرين أساسيين : الرغبة في المعاصرة ، والرغبة في الارتفاع وتجاوز حدود العصر ، فهو كفتان معاصر يتصلبان الى الارتباط بالقوى العليا ، ويحمل بين جوانحه ملامح النبي والكاهن وحامل الأسرار .

بين هذين القطبين يقف ماكس بيكمان بلوحاته التصويرية ، فأعماله هي نتيجة الصراع الخلاقي بين الواقع والتطلع الى المتعالي ، فهو يسعى الى تصوير المتنافرت والى التعبير الشعري في نفس الآن . من جانب يواجه دون انقطاع أحداث العصر من خلال فنه التصويري : الحرب وأطلال الحرب ، النفسية والمادية ، وبؤس الحياة في المدن الكبرى والتشهير السياسي ، والحياة في المنفى ، ومن جانب آخر يحاول على الدوام أن يلبس الحاضر ثياب المجاز والأمثال الصوفية ، وأن يضمنه هكذا معنى رمزياً يفوق حدود الزمان والمكان . فهو لا يرضى للانسان أن يقف فحسب عند حدود الضالة ودورة الزمن الميت ، وإنما يسعى على الدوام الى تحقيق ذاته ككائن إنساني علوي .

عاش ماكس بيكمان حياته متقلباً أو مفتوناً بهذا التناقض والازدواج بين العالم الخارجي والعالم الباطني . حاول بأدواته أن يعبر من الفناء واللامعنى المزعز إلى المعنى المفقود وكانت وسيلة في ذلك هي «الخيال المكاني» ، فقد كان يعتقد أنه يكشف بنظرته الثاقبة عالم الآلهة الانتهائي الذي يحيط بنا . ويقول : «الخبرة الساحرة الراسخة في نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان . ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء والكائنات ، ذلك البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي» .

تحتفل الدوائر الفنية والثقافية هذا العام بمرور مائة عام على ميلاد الرسام ماكس بيكمان Max Beckmann الذي يند من كبار الفنانين التصويريين الأوربيين في القرن العشرين . وتقام بهذه المناسبة معارض عديدة لأعماله في ميونيخ وكولونيا وبرلين وبرين .

على عكس تيارات الفن التجريدي الحديث التي سادت أوروبا الغربية في مطلع القرن ، استرشد ماكس بيكمان في لوحاته بالأشكال الطبيعية والواقع ، وصاغ الواقع بلغة الألوان ، صور «العالم» و «أندثار» ، وصور الحب والموت ، وعالم المدينة وعالم النفس البشرية ، صور المواطن العادي كما صور نفسه ، سجل الأحلام والكوابيس في زمن الأهوال والمخاطر ، صور ذلك من خلال صور الشخص الموحية بالأسرار والغرائب ، كان هدفه الفني «أن يجعل غير المرئي مرئياً من خلال الواقع» . بهذا المنحنى المنفرد قاوم تيارات الفن التجريدي التي راجت عند مطلع القرن في مراسم الفنانين بين ميونيخ وباريس . لم يستهدف بيكمان أن ينسج أسلوباً معينه ، وإنما تصور العالم ككل متماسك بطريقة أصيلة (أي مبتكرة وذاتية في نفس الوقت) . لم تكن بعينه الصيغة الفنية بقدر ما كان بعينه المضمون والمحتوى . ففي الوقت الذي تخلص معاصروه من الالتزام «بالتشخيص» كي يستطيعوا التعبير عن رؤيهم من خلال فن التصوير «الصف» أو التجريدي ، حاول بيكمان أن يعيد صياغة الواقع وأن يضفي على الصور والشخص قيمة عاطفية والروحية . فقد كان من قناعاته أن «الواقع في حقيقته شديد التجريد والتعقيد» .

من أجل جعل غير المنظور منظوراً أبدع ماكس بيكمان نحو ثمانمائة لوحة زيتية ونحو هذا العدد من الرسوم الرصاصية واللوحات المائية والخطية المطبوعة (من هذه التركة الكبيرة يضم المعرض الحالي في ميونيخ ١٣٢ لوحة زيتية و ١٦٥ لوحة خطية) ، ومن المقرر أن ينتقل هذا المعرض من ميونيخ الى

أما في العشرينات فقد عاش بيكمان سنوات نجاحه الكبير ، وتتمتع بهذا النجاح . وقد انعكس هذا النجاح أيضاً على لوحاته ، فموضوعه الآن هو عالم الغواني الجميلات ، عالم البارات والفنادق الفاخرة بين برلين والريشتر وباريس . وعلى الرغم من ذلك نلصق خلف هذه الصور بحث الفنان الذي لا يهدأ عن دوره كفنان وعن مغزى الفن .

في هذه المرحلة ترتبط صورة الفنان الذاتية أيضاً بمنابر السيرك وعروض المتنوعات ، فشاهد الفنان في لباس المهرج والبهلون وهو دور تقليدي مثير للانتباه . والواقع أن بيكمان قد رأى نفسه على الدوام في هذه الثياب . هكذا نراه في صوره الذاتية المتعددة التي يجمع فيها دائماً بين الوعي الذاتي وبين الإنسان صاحب الرسالة . ومن المؤكد أن عناصر التغريب والسخرية التي تضمها هذه الصور لا تناقض شعوره كفنان بالاعتزاز والخصوصية . فطاقة المهرج والقرون التي يضمها على رأسه والبوق والتفير وغير ذلك من عدد الفنان إنما تعبر في حقيقتها عن اعتزاز الفنان بذاته واعتزاز الفن بقديسيته . ولذلك قصة أيضاً ، فلو تتبعنا قصة هذه التصاوير الذاتية في أعمال بيكمان سنرى أن منبع التغريب في لوحه هو ذلك التصادم أو التضاد بين قصة حياته كإنسان وقصته كفنان . سنرى أن من منابع هذا التصادم حملات التشهير والتحقير التي تعرض لها بيكمان بعد عام ١٩٣٣ في ظل النازية في برلين ، ثم مجرى حياته في المنفى في أمستردام اعتباراً من عام ١٩٣٧ ، ثم في أمريكا بعد هجرته إليها عام ١٩٤٧ .

في ظل التهديد ينحو بيكمان الى الكشف والتركيز الشديد ، ففي هذه الفترة يرسم لوحاته الشهيرة « جهنم » و « يوم القيامة » و « فالوست » (الجزء الثاني) ، نشأت هذه اللوحات في ظل احتجاجه في برلين ، ثم في عزله في المنفى .

منذ عام ١٩٣٣ تنهال عليه معاول ممثلي الثقافة النازية ، ويوصم فنه بأنه من فنون الانحطاط والضعف ، وفي مارس عام ١٩٣٣ ، أي بعد شهرين فحسب من تولي هتلر السلطة ، يعزل بيكمان من منصبه كأستاذ في مدرسة الفنون بفرانكفورت ، فينتقل على الأثر للاقامة في برلين .

عاش بيكمان حتى نهاية الحرب في أمستردام وهاجر عام

من الشروط التي وضعا بيكمان لفنه : « التصوير الطبيعي » في مواجهة « أنا » الفنان و« الموضوعية » في مواجهة « رؤياه الداخلية » . فقد كان من قناعاته أن على الفنان أن يواجه نفسه في المرآة وأن يواجه العالم بصورته في المرآة . ويقول بيكمان في هذا الباب إن أعظم سر في الوجود هو « أنا » الانسان . ووفقاً لهذا المطلب نراه يتجنب على الدوام منافقة نفسه أو العالم من خلال التجميل والمصانعة والاعلاء أو غير ذلك من العناصر الزخرفية . فالأصل في لوحاته هو « المضمون » ، أما « الشكل » فهو يخضع للمضمون ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً . ولعل هذا الملحم الأساسي الذي يرتفع بالكثير من أعماله الى مرتبة الخبرات الفنية المثيرة .

تردح في صوره الشخص من خلال الألوان القوية ، ولكنه يكبح جماح هذه الشخص ببنف بواسطة الخلفية السوداء وبواسطة التضباب والكتل الخشبية والخطوط الحادة ، ومن تفاعل هذه العناصر تكتسب لوحاته أسلوباً أصيلاً ينضج بالحيوية .

كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة منعطف حاد في تطور ماكس بيكمان . كان حتى ذلك من رسامي المدن الكبرى وفناناً صاحب رؤية كشفية . وتتضمن لوحات هذه المرحلة الأولى العديد من صور الشخص ومشاهد المدينة ومواقف الصراع النفسي الدرامي . على أن هذه الصور لا تعبر عن شيء عابر متصرم ، وإنما تتضمن إجابات مكثفة ذات طابع مسرحي متضخم على تساؤلات الحاضر ، وتتضمن لوحات تمبيرية مثيرة ، من بينها لوحة تصور معركة في الأدغال وتربط بين هذه الحركة وبين غرق السفينة العملاقة « تيتانيك » بعد اصطدامها بجبل من الثلج في المحيط في أول رحلة لها من أوروبا الى أمريكا .

قضى ماكس بيكمان فترة الحرب العالمية الأولى ومفازها كجندي متطوع من جنود التريض والاسعاف في بلجيكا . واستجاب بيكمان لخبرات الحرب ببلغة جديدة ، فهو في لوحاته التالية يغير من وجوه شخصه بواسطة التحريف والتشويه (تقليص عضلات الوجه) أو من خلال ضغط هذه الشخص في زوايا معوجة وفي أركان أو أماكن حادة تشبه غرف المساجين .



ماكس بيكمان :

صورة ذاتية للفنان وهو يرتدي بدلة سموكينج ١٩٢٧ . زيت على كتان . الحجم ١٤١ × ٩٦ سم . تبرز هذه الصورة شعور الفنان بذاته ويقدره ، ومكانته ، ولكن هذا الشعور لا يخلو من السخرية بالذات .



ماكس بيكمان :
ثلاثية . السفر والرحيل ١٩٤٢ - ١٩٣٥ . زيت على كتان . نيويورك . متحف الفن الحديث .

هذه القوى الخفية التي تمارس لعبتها الجذابة المروعة بالانسان هي قوى الابداع أو المعرفة التي يحاول بيكمان أن يستحضرها بفرشاته . هذه القوى التي تنفث غضبها المدمر ، كما نشاهد في ثلاثيته المسماة « السفر » أو « الاقلاع » .

في هذه اللوحات نشاهد الانسان مكبلاً ومقيداً بالأغلال ومشوهاً يتلقى مصيره من رسول الهي يلبس ملابس خادم من خدمة المصاعد ، على أن الصورة الوسطى في هذه الثلاثية تشع أملاً بالخلاص ، وذلك من خلال صورة الطوفان التي يستخدمها بيكمان بتنوعات مختلفة في لوحاته . لقد انتهت كارثة الطوفان ، وهناك طائفة من المختارين يخلقون تجاه الأفق ، وهي صورة تعني عنده « الوجود الالهي في كماله » هؤلاء الصحابة يصعدون تجاه الاله ، في حين يطلق « الملك » سرباً من السمك الصغير في الماء علامة على تجدد الحياة .

١٩٤٧ الى الولايات المتحدة حيث عمل في سنه الأخيرة بمدرسة الفنون الملحقة بمتحف بروكلين بنيويورك . وتوفي بيكمان في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٥٠ ، وهو في طريقه لزيارة معرض من معارض الفنون .

آية وصية قد خلفها لنا ؟ لعلها مفتاح الألغاز ، ونعني بها تلك « الرؤية الشاملة » التي استمع اليها - كما يحدثنا - في أحد الليالي من شخص من شخصه :
« إننا نلعب ولا نتكاشف ، نلعب وتوارى عبر آلاف البحار ، نحن الآلهة في السحر وفي الظهيرة وفي سواد الليل ، إنكم لا تبصرون ، لا تستطيعون رؤيتنا ، ولكنكم أنتم أيضاً نحن ، ولهذا نضحك بجذل في السحر وفي دجى الصباح وفي الظهيرة وفي سواد الليل . النجوم عيوننا ، وضباب العالم لحانا (جمع لحية) ، والحياة قلوبنا ، نتوارى ونتخفى فلا تبصروننا ، وهذا ما نبغيه في السحر وفي الظهيرة وفي سواد الليل » .

التحول الاجتماعي و«عملية التمدن»

ومكونات اللاوعي ، وازدادت حدة التوترات الفردية الناشئة عن الضغوط الاجتماعية ، وانعكست بدورها على المجتمع المحيط .

على هذا النحو تتربط عمليات التحول الاجتماعي والنفسي على شكل نسج يحدد مجرى التاريخ .

وحتى الآن تستخدم نظريات التطور التاريخي المادة التاريخية كوسيلة لإيضاحية فحسب . ومن الملامح الخاصة لفكر نوربرت إلياس أن نظريته عن «المدنية» لا تصف أو تشرح التطور التاريخي فحسب وإنما تصور نشوء النظرية ذاتها كعملية تطورية وهو يعرض عملية التطور هذه بصورة حسية ملموسة .

فالتغير الذي طرأ على النظرة إلى الحاجات الطبيعية على سبيل المثال والذي يصفه إلياس في المجلد الأول من كتابه يشمل أيضاً عادات «البصق» و«التخط» وطريقة النوم والعلاقة بين الرجل والمرأة وتغير الفرائز العدوانية . وجميع هذه أمثلة حية ملموسة للطريقة التي تتكون بها النظرية .

قد أدى هذا المنحى في بعض الحالات إلى سوء فهم نوربرت إلياس فقد نظر البعض إلى مؤلفه «عملية التمدن» باعتباره مجموعة من القصص والوقائع المثيرة . ولكن إلياس نظر إلى هذه التفاصيل اليومية باعتبارها خاضعة للتغير والتحول المستمر ، ومنها أو من مجموعها قد تكونت في النهاية «المدنية الغربية» . فعملية التمدن تتضح في تغير عادات المائدة كما تتضح في السلوك الضريبي ، تتضح من نسق المشاعر والانفعالات السائد ، كما تتضح من خلال تكون الدولة القومية .

هكذا تتبين شمولية نظرية التمدن هذه ، في تمتد من حيث الزمان كما تمتد أيضاً من حيث الموضوعات . بطبيعة الحال ليست جميع الموضوعات سواء ، ولكن ليس هناك موضوع بلا أهمية بالنسبة لعملية التمدن .

وضع نوربرت إلياس حجر الأساس لنظريته الاجتماعية هذه منذ نحو أربعين عاماً ، ثم عمل على تطويرها وتميعتها في مختلف الميادين ، من ميدان العلاج النفسي ، إلى ميدان علم الاجتماع الرياضي ، وبالإضافة فقد أشار في وقت مبكر إلى ضرورة توسيع نظرية التمدن وتربيتها في اتجاهين هامين : في مجال دراسة عوامل التربية

يعنون نوربرت إلياس Norbert Elias مؤلفه الرئيسي «عملية التمدن» Prozess der Zivilisation . والتأكيد في هذا العنوان على لفظ «عملية» بمعنى الصيرورة ، أي «التمدن» كعملية حية متواصلة ومتطورة ، تنتقل من مرحلة إلى أخرى في تتابع مستمر . أما لفظ «التمدن» فيستخدمه المؤلف بمعنى شامل ، فما من شيء إلا ويضع لعملية التمدن . فلفظ التمدن يشمل من منظوره عادات الأكل والشرب ، والسكن والنوم والنظافة ، وطقوس الحياة اليومية . . . الخ كما يشمل وسائل الإنتاج وتطور الوسائل التقنية والمعارف العلمية ونمو الشعور القومي والانتقال من النظام العشيري إلى نظام الدولة الموحدة . . . الخ .

يحاول نوربرت إلياس في مؤلفه «عملية التمدن» أن يمزج قصة الإنسان الفرد بقصة المجتمع وأن يصور تطور المدنية الغربية من خلال العلاقات المتشابكة بين التكوين النفسي والتكوين الاجتماعي .

منطلق التحليل لـ «عملية التمدن» الأروبي هو نشوء أجهزة مركزية قوية ومؤسسات سطوتية كشرط أساسي للانتقال من النظام الاقطاعي إلى أشكال السيطرة المركزية ومن ثم إلى بناء الدولة . إن تنظيم توزيع السلطات والوظائف في هذه المجتمعات (التي تمثلت أولاً في أنظمة الإمارات والبلطات الملكية) أدت إلى تزايد اعتماد الناس بعضهم على البعض أي إلى فقدانهم لاستقلاليتهم النسبية وإلى تزايد تبعية بعضهم لبعض . وعلى نحو مشابه كان لضرورات الحماية من القوى المادية الخارجية تبعات واضحة تمثلت في ضرورة انتظام الفرد وضبط النفس أكثر من ذي قبل . وقد أدى ذلك بدوره إلى السيطرة على العواطف والنوازع ، وإلى توسيع آفاق الفكر وعدم ارتباط السلوك بالهلفة الآتية أو المباشرة ، وهكذا . . . خضعت نوازع الإنسان لعمليات مستمرة من الضبط ، وتشكلت بنية الإنسان النفسية من جديد .

بطبيعة الحال لم تختف الضغوط وضوابط السلوك الخارجية ، ولكن حلت محلها بالتدريج الضوابط الذاتية . بمعنى أن تكون الأجزاء السياسية والأدوات المركزية يقابلها على مستوى الفرد نمو أجهزة السيطرة على النفس .

انتقل هكذا ميدان المعركة من الخارج إلى الداخل ، إلى داخل الفرد ، وقد أعقب ذلك توترات كبيرة بين «الأنثا العليا» للفرد

والنشأة الاجتماعية ، وفي مجال دراسة عمليات التشابك والترابط المظرد بين الدول القومية .

هكذا يطرر مجالات البحث الجديدة التي تتبلور اليوم ملامحها في علم التاريخ وعلم الاجتماع . وهناك الآن على سبيل المثال محاولات جادة لاثبات ظاهرة « تاريخية الطفولة » . (بمعنى أن الطفولة وموقفنا منها ليست ظاهرة ثابتة وإنما قد خضعت للتغيير) وإلى الربط بين تاريخ الطفولة وتطور أجهزة قياس الزمن وتطور الوعي الذاتي بالزمن .

وعلى الرغم مما سبق ، نلاحظ أن أثر « نظرية التمدن » على علم الاجتماع وعلم التاريخ ما زال هامشياً كما يسجل نوربرت إلياس نفسه .

قد توضح لنا هجرة المؤلف وحياته في المنفى بعد استيلاء النازية على الحكم في ألمانيا جانباً من هذا التأثير الضيف ، ولكن السبب الأساسي هو انشغال علم الاجتماع في ألمانيا بعد الحرب في الحفاظ بتطور علم الاجتماع في الولايات المتحدة الأمريكية .

هذا إلى جانب المصاعب التي صادفها مفهوم « نظرية التمدن » عند نوربرت إلياس . فنحن نصادف هذا المفهوم على سبيل المثال عند ألفريد فير 1969 ، إلا أن فير يستخدم هذا المفهوم بمعنى مغاير ، ويفصل بين العملية الاجتماعية وبين عملية التمدن وبينهما وبين تطور الحضارة .

منذ مطلع القرن يوجه علم النفس الاجتماعي في فرنسا ، وكذلك علم التاريخ اهتماماً خاصاً لموضوع « التمدن » ، ولكن استيعاب العلوم الاجتماعية الألمانية تنوعه على الدوام عواقب كبيرة في فرنسا . أما في الولايات المتحدة فقد احتلت « النظرية البنائية الوظيفية » كما عبر عنها تالكوت پارسونز في كتابه « بنية الفعل الاجتماعي » مكان الصدارة .

Talcott Parsons,
The Structure of Social Action

هذه النظرية ييولها نوربرت إلياس تحت مفهوم « علم الاجتماع الاستاتيكي » ويعتبرها الطرف الآخر المضاد لعلم الاجتماع الذي يمثلها . . هذه هي العوامل الخارجية التي جعلت من نوربرت إلياس شخصية هامشية . أما العوامل الداخلية فتتمثل بتكوين مؤلفه ومنهجه . فليس لعلم الاجتماع كما يمارسه تراث واضح ينتمي إليه . كان يمكن على سبيل المثال الربط بين « نظرية التمدن » التي تجمع في إطارها بين علم النفس التكويني وعلم الاجتماع التكويني ، وبين ذلك الحوار والنقاش المتواصل عن العلاقة بين التحليل النفسي والنظرية الماركسية . ولكن نوربرت إلياس لم يطرر هذا المجال لأن نظريته تكونت بعيداً عن هذا الجدل وما زالت تتطور بعيداً عنه .

وليس من السهل المقارنة بينه وبين الماركسية أو بين محاولات

الماركسية في هذا الباب ، لأن نظرية إلياس للتمدن ليست من تلك النظريات التي تتعالج البنية القوقية أو الأيديولوجية ، بل إنها تعارض الفصل بين البنية التحتية والبنية القوقية .

قد يكون الأقرب هو المقارنة بين إلياس وبين « فرويد » فقد أوضح فرويد العلاقة بين عملية الحضارة وعملية كبت الغرائز ، كما أن الخلاف بين مفهوم « الحضارة » ومفهوم « التمدن » بينهما ليس ذا بال . فقد رفض فرويد أن يفرق (. . .) بين مفهوم الحضارة وبين مفهوم التمدن . كذلك يشابه فرويد مع إلياس فيما ذهب إليه مرة أن التكوين النفسي للانسان منذ القدم لم يبق ثابتاً ، وإنما قد خضع للتطور والتغير ، بحيث تحولت الضغوط الخارجية بتزايد مستمر إلى ضغوط داخلية . شرح فرويد مذهبه في كتابه « شعور القلق في الحضارة » الذي نشره عام ١٩٣٠ . ذهب فرويد هنا إلى القول إن مظاهر الحضارة الخارجية قد تقصمت دور « الأنسا العليا » .

على أن نوربرت إلياس قد ذهب أبعد من ذلك ، ولم يتوقف عند حدود تطوير علم النفس التاريخي فقط ، وإنما حاول أن يتابع تطور الوظائف الاجتماعية « لانساً العليا » ، وكذلك تطور الغرائز . وقد نستطيع أن نوضح الفرق بينه وبين فرويد من خلال استعارة من الاستمارات . قارن فرويد في مؤلفه « الشعور بالقلق في الحضارة » : الماضي النفسي للانسان بماضي مدينة شيرة ألا وهي مدينة روسا . واستهدف من هذه المقارنة عرض التتابع التاريخي عن طريق التغير الحادث في المكان . أما إلياس فويلك في مؤلفه « عملية التمدن » الطريق المغاير ، فيرى ترابط وتشابك الأفراد في « عملية التمدن » في ضوء تشعب وتطور شبكة الطرق والمواصلات . أي أنه يدرس تغير المساحات المكانيّة كي يوضح التطور التاريخي .

تبدو أصالة نظرية إلياس في صعوبة إخضاعها إلى مدرسة من المدارس ، وهو ما عاق انتشارها . ومع ذلك فقد أشار الكثيرون من علماء الاجتماع في كتاباتهم إليها .

بدأت مرحلة الانتشار الواسع لنظريته أولاً عام ١٩٦٩ حين طبع كتاب « عملية التمدن » للمرة الثانية ، واتسعت دائرة المبتعين بوضوح شديد عام ١٩٧٦ بصور الكتاب في طبعة رخيصة بدار نشر « سوركمب » .

فلنحاول الآن أن نوضح الأسباب التي أدت إلى الاعتراف بهذا المؤلف الكبير ، وهي أسباب متنوعة ومتعددة . فنحن سنلاحظ اتجاه علم الاجتماع إلى الأخذ بالنظرية التاريخية . فقدت - كما يقول نوربرت إلياس - المقومات الثابتة لعلم الاجتماع الاستاتيكي جاذبيتها ، ومن جديد برزت مفاهيم الحضارة والتدن كمفاهيم أساسية للعلوم الاجتماعية وإن برزت الآن بشكل جديد . ونلاحظ

والى ذلك يمكن أن نمرّ تحول نوربرت إلياس من مجرد شخصية هامشية إلى شخصية رئيسية في ميدان العلوم الاجتماعية .

ومن أسباب هذا التحول هو أن إلياس لم يعمل في ميدان البحث فحسب بل أيضاً في ميدان التدريس . هناك جيل الآن من علماء الاجتماع والمؤرخين الشباب الذين استوعبوا نظريته بشكل مثير وخلاق ، هذا بجانب ما تتمتع به مؤلفاته من موايا ، في تنحو إلى التصوير والتجسيم وتبتعد عن الصيغ اللفظية المستهلكة ثم إنها تيسر المران على التقاط الظواهر الاجتماعية وتسجيلها وتربط على الدوام بين التفكير النظري والتفاصيل الدقيقة .

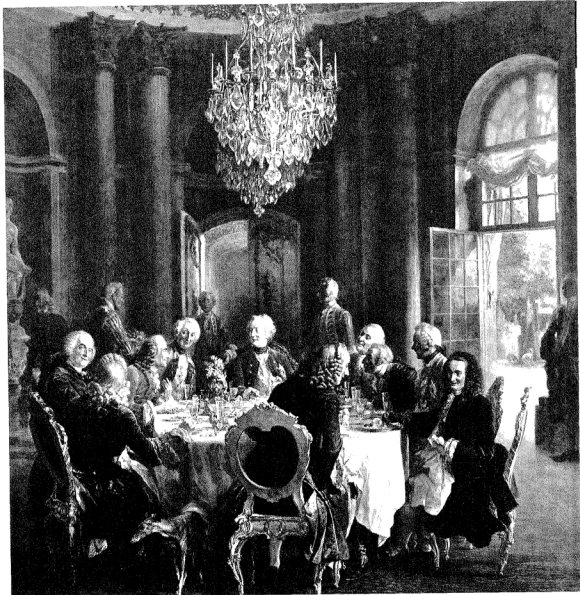
يُشَبِّه إلياس بمنحاه هذا أن جنوح علم الاجتماع إلى الدقة لا يعني بالضرورة الانتقال إلى القاري ، ولا يعني بالضرورة السقوط في مباحث التخمين والتحريج النظري الذي لا يستند إلى أساس ، إنه يشبه أن علم الاجتماع يمكن أن يكون شديد الآثار .

في المحاولات المتعددة لتكوين نظرية التطور الاجتماعي اهتماماً متزايداً بعمليات التحول الاجتماعي . وكذلك يوجه علم التاريخ اهتمامه أخيراً إلى قضايا البنية .

في مؤلفه « المجتمع البلاطي » Die höfische Gesellschaft (١٩٨٠) يعيب إلياس على علم التاريخ اتحصاره في تحليل الحوادث المفردة ، ولكن « علم التاريخ البنيوي » قد تبلور وأصبح يمثل بدلاً لعلم التاريخ التقليدي .

لم يعد علم النفس التاريخي ولم تعد الأنثروبولوجيا التاريخية مجرد أسماء أو ألقاب ، وإنما قد أصبحت تتمثل الآن في برامج بحثية ناجحة . إلى هذا التقارب بين - علم الاجتماع وبين علم التاريخ وإلى علاقات التبادل بينهما يعود ذلك الاهتمام الذي يلقاه مؤلف نوربرت إلياس من جانب علماء الاجتماع والتاريخ على حد سواء .

مأدبة في قصر سوسكي . « المتحف القومي ببرلين ، احترقت هذه الصورة عام ١٨٥٠ » . كما نرى ، هكذا كانت عوائد تناول الغذاء في العصر البلاطي ، حيث الأضواء والأبهة . إن اندثار الحياة في البلاط يشير أيضاً إلى الانتقال إلى العصر البورجوازي .





نوربرت إلياس

نوربرت إلياس

الأصول السوسيولوجية للتناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» في ألمانيا

١ - تشير مفهوم «المدنية» إلى عدد من المعطيات المختلفة : مستوى التقنية في مجتمع ما ، وإلى آداب السلوك ، وتطور المعرفة وإلى التقاليد والأفكار الدينية . . . وقد يشمل أيضاً طريقة السكن ، ونظام المعيشة والتعامل بين الرجل والمرأة ، ونظام العقوبات ، وطريقة الطهي وإعداد الطعام . بمعنى أنه لا يوجد شيء إلا ويمكن فعله بطريقة «متمدنة» أو «غير متمدنة» . لذا يبدو من الصعب على الدوام أن نوجز في كلمات قليلة ما يعنيه لفظ «المدنية» .

٢ - لا يحمل مفهوم «المدنية» نفس المعنى لدى القوميات الغربية المختلفة ، ويبدو هذا الاختلاف في أقصى صورته حين نقارن بين الاستخدام الانجليزي والفرنسي والاستخدام الألماني له . يعبر مفهوم «المدنية» عند الانجليز والفرنسيين عن شعور الفخر بالوطن والاعتزاز بما حققته من تقدم الغرب وللإنسانية عامة . أما في الألمانية فيتضمن مفهوم «المدنية» الإشارة إلى شيء نافع أو ذي جدوى ، ولكنه لا يحتل المرتبة الأولى في سلم المفاهيم القيمي ، فهو لا يلمس أو يشمل إلا الجانب الخارجي للإنسان ، أو الشكل الظاهري للوجود

١ - تشير مفهوم «المدنية» إلى عدد من المعطيات المختلفة : مستوى التقنية في مجتمع ما ، وإلى آداب السلوك ، وتطور المعرفة وإلى التقاليد والأفكار الدينية . . . وقد يشمل أيضاً طريقة السكن ، ونظام المعيشة والتعامل بين الرجل والمرأة ، ونظام العقوبات ، وطريقة الطهي وإعداد الطعام . بمعنى أنه لا يوجد شيء إلا ويمكن فعله بطريقة «متمدنة» أو «غير متمدنة» . لذا يبدو من الصعب على الدوام أن نوجز في كلمات قليلة ما يعنيه لفظ «المدنية» .

ما هي الوظيفة العامة لمفهوم «المدنية» ، ولماذا توصف جميع تلك المواقف والانجازات الإنسانية بصفة «التمدن» ؟ حين نطرح هذا السؤال ، نكتشف في البداية شيئاً بسيطاً : نكتشف أن هذا المفهوم يعبر عن الوعي الذاتي لبلاد الغرب ، بل ونستطيع القول إنه يعبر عن الوعي القومي لها . فهو يلخص ما يعتقد المجتمع الغربي في القرنين الماضيين أو القرون

الانساني . أما الكلمة الأخرى التي يفسر بها المرء نفسه في اللغة الألمانية ، ويعبر بها عن إنجازاته الذاتية وعن جوهره فهي كلمة «الحضارة» .

٣- ظواهر مميزة : تبدو بعض المفاهيم مثل مفهوم «المدنية» في الفرنسية والانجليزية ، ومفهوم «الحضارة» في الألمانية واضحة وبينة داخل أطر هذه المجتمعات . ولكن الطريقة التي تُوجز بها تلك المفاهيم جزءاً من خبرة الانسان في الزمان والمكان ، والطريقة البديية التي تحدد بها بعض المجالات وتعارض الأخرى ، ثم التقسيم الضمني الذي تحويه ، جميع ذلك يجعل من الصعب توضيح هذه المفاهيم لنير المتعلم لتلك المجتمعات .

يمكن للفظ «المدنية» في الفرنسية والانجليزية أن يعبر عن حقائق سياسية أو اقتصادية ، دينية أو تقنية ، خَلْقِيَّة أو اجتماعية . أما لفظ «الحضارة» في الألمانية فيشير في جوهره الى معطيات فكرية وفنية ودينية ، وهو ينحس كذلك الى الفصل بين هذه المعطيات وبين الوقائع السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

يمكن لمفهوم «المدنية» في الفرنسية والانجليزية أن يشير الى منجزات الانسان وأن يعبر بالمثل عن موقف الانسان وسلوكه ، سواء كان هذا الانسان قد أنجز شيئاً ما أو لم ينجز . أما في مفهوم «الحضارة» الألماني فقد تراجعت أهمية السلوكيات أو القيم التي يكتسبها الانسان خلال نشأته دون أن يقوم ذاته بإنجاز ما . وبرز المعنى الخاص لمفهوم «الحضارة» في الألمانية في أدق صوره من خلال لفظ «حضاري» المشتق منه ، فهذا اللفظ الأخير لا يشير الى قيم الوجود الانساني في حد ذاتها ، وإنما الى الخصائص التي تتميز بها إنجازات إنسانية بعينها والى القيم التي تتضمنها ، لذا يتعد إيجاد مرادف مباشر له في الفرنسية والانجليزية .

أما كلمة «متحضر» فتقرب في معناها كثيراً من مفهوم «المدنية» الغربي . في تعني بشكل ما المستوى الأرقى من مستويات «التمدن» . يمكن للانسان أن يكون متحضراً ويمكن للأسرة أن تكون متحضرة ، دون أن يكون أيهما قد أنجز شيئاً حضارياً ما . فكلمة «متحضر» - مثل كلمة

«متمدن» - تشير الى طريقة السلوك والتصرف ، فهي تصف الخصائص الاجتماعية لمجموعة من الناس ، تصف مساكنهم ، وطرق التعامل السائدة بينهم ، وتصف لغتهم وملابسهم . هذا على خلاف كلمة «حضاري» فهي لا تشير مباشرة الى الانسان ذاته ، وإنما الى إنجازات محددة من إنجازات الانسان فحسب .

٤- هناك اختلاف آخر بين المفهومين وثيق الارتباط بما سبق . يشير مفهوم «المدنية» الى عملية ما ، أو على الأقل الى نتيجة عملية ما ، الى شيء في صيرورة وحركة ، يتقدم «باستمرار» الى الأمام . أما مفهوم «الحضارة» - كما يستخدم في الألمانية في الحاضر - فهو ذو وجهة معاكسة : فهو يشير الى تلك الانجازات التي يبدها الانسان كما تنمو «الزهور في الحقول» ، يشير الى الأعمال الفنية ، والمؤلفات ، والى الأنظمة الدينية والفلسفية ، أي الى تلك الأعمال التي يعبر من خلالها شعب ما عن خصائصه ذاتيته . وبهذا المعنى فمفهوم «الحضارة» يحدد الخطوط الفاصلة التي تفرق شعباً عن شعب آخر .

يقلل مفهوم «المدنية» الى حد ما من الفروق القومية بين الشعوب ، فهو يؤكد الملامح المشتركة ، أو ما ينبغي أن يشترك فيه جميع الناس . كما أنه يعبر عن الوعي الذاتي لشعوب لم تتعرض حدودها وخصائصها القومية لنزاع وجدل حقيقي في القرون الأخيرة ، فهذه الحدود والخصائص قد ثبتت منذ زمن طويل ، بل إن هذه الشعوب قد توسعت خارج حدودها واستعمرت مناطق أخرى .

على العكس من ذلك يوضح مفهوم «الحضارة» الألماني الاختلافات القومية والخصائص المميزة للجماعات . لذلك حظي المفهوم بأهمية خاصة في أبحاث علوم الشعوب البدائية (الاثنولوجيا) والسلالات والأجناس (الاثنوبولوجيا) متخطياً بهذا نقطة الانطلاق التي بدأ منها ومتعدياً حدود المناطق الناطقة بالألمانية . إلا أن نقطة انطلاق المفهوم هي وضع شعب بعينه توصل - بالمقارنة بالشعوب الغربية الأخرى - في مرحلة متأخرة الى وحدته وتماسكه السياسي ، شعب كانت حدود أراضيه منذ قرون وما زالت موضع نزاع ، وقد انتزعت منها بعض الأجزاء ، أو هُدِّت بالانتزاع .

على نقيض مفهوم «المدنية»، الذي عبّر عن الاتجاهات التوسعية المستمرة لجماعات وقوميات استعمارية، يعكس مفهوم «الحضارة» الألماني الوعي الذاتي لقومية تضطر دائماً إلى السؤال «عن الخصائص المميزة لها»، وتضطر إلى البحث دون انقطاع عن حدودها السياسية والفكرية.

يتطابق «مفهوم الحضارة» واتجاهه إلى تحديد الخطوط الفاصلة عن الغير، وإبراز الفروق بين المجموعات (أو الكتل الاجتماعية) والتحقق من هذه الفروق، مع هذه المسابقات التاريخية.

لم يعد السؤال عما هو فرنسي أو عما هو إنجليزي موضع نقاش عند الفرنسي أو الإنجليزي.

ولكن: «ما هو ألماني؟» ما زال منذ قرون موضع نقاش وجدل. ويقدم مفهوم «الحضارة» إجابة - ضمن إجابات أخر - على هذا السؤال في مرحلة تاريخية محددة.

٥ - تختلف إذن عملية تكوّن الوعي الذاتي القومي كما تتمثل من خلال مفاهيم «الحضارة» و «المدنية». ولكن أياً كان الاختلاف، فإن الألماني الذي يتحدث باعتزاز عن «حضارته» والفرنسي أو الإنجليزي الذي يفخر «بمدنيته» يرى من البديهي أن مفهومه هو الطريق الوحيد للنظر إلى المجتمع الانساني وتقسيمه ككل.

يمكن للألماني في أفضل الأحوال أن يشرح للآخرين ما يعنيه بمفهوم «الحضارة»، إلا أنه لن يستطيع أن يوضح إلا القليل من تراث الخبرات القومية الخاصة، ومن القيم الوجدانية البديعية التي تجسمها له هذه الكلمة. ويستطيع الفرنسي والإنجليزي من جانبهما أن يوضحا للألماني تلك المضامين التي جعلت من مفهوم «المدنية» بالنسبة لهما محوراً للوعي الذاتي القومي. ولكن مهما بدا لهما هذا المفهوم منطقياً وعقلاً، فقد نشأ من خلال سلسلة من الأوضاع التاريخية الخاصة، كما تحيط به أيضاً مجموعة من المآثر والتقاليد التي يصعب تعريفها بدقة، وإن كانت تمثل عنصراً أساسياً من عناصر تكوين هذا المفهوم. وقد انتهت المناقشة بعد ذلك إلى لا شيء، حين يحاول الألماني أن يوضح لزميله أن مفهوم «المدنية» يعبر له عن «قيمة»، إلا أنها ليست «قيمة» من المرتبة الأولى.

٦ - تشبه هذه المفاهيم إلى حد ما، تلك «الكلمات» التي تشيع أحياناً بين مجموعة صغيرة: أسرة أو طائفة دينية، فصل مدرسي أو «اتحاد» أو «عصابة». لهذه الكلمات معان وتداييل بين أفراد هذه الجماعات، ولكنها لا تعني الكثير لمن هم خارجها. فهي كلمات تتكون من خلال الخبرات المشتركة، تنمو مع هذه الجماعات ويتغير مضمونها معها، فهي المعبرة عنها، كما أنها تعكس موقف هذه الجماعات وتاريخها. ولكن مضمونها يبيت ويفقد حيويته عند أولئك الذين لم يشاركوا في نفس الخبرات، ولم ينشؤوا من خلال ترك وشروط مشتركة.

غني عن البيان أن المجموعات التي تعطي للمعنى المفاهيم، مثل «الحضارة» أو «المدنية»، ليست مجرد طوائف أو أسر، وإنما شعوب بأكملها أو على الأقل في المرحلة الأولى شرائع اجتماعية من هذه الشعوب. ومع ذلك يسري على هذه المفاهيم من أوجه كثيرة ما يسري على مصطلحات المجموعات الصغيرة، ففي تعبر في المقام الأول عن أناس وتغالب أناساً ذوي تراث محدد تحت شروط محددة.

من الجائز أن يكون البعض قد صاغ مثل هذه «المفاهيم» من الحصلة اللغوية لمجتمعهم، وأعطاه معنى جديداً، إلا أنها تشق طريقها بعد ذلك وتفرض نفسها. ويأخذها الآخرون بالمعنى والشكل الجديد، ويصقلونها في أحاديثهم وكتاباتهم. وتسري بين الناس، حتى تصبح مع الوقت أداة صالحة للتعبير عن خبراتهم المشتركة وعما يرغبون التفاهم حوله. وقد تصبح من كلمات «الموضة» ومن المفاهيم المتداولة في اللغة الدارجة في مجتمع بعينه. ويعني هذا توافق تلك المفاهيم مع احتياجات التعبير القائم للفرد والمجموع. يجد تاريخهم في هذه المفاهيم صياغته وصداه، ويجد الفرد فيها أداة صالحة للاستخدام. قد لا يعرف على وجه التحديد لماذا ارتبط هذا المعنى أو ذاك بتلك الكلمة، ولم تتميز بهذه الظلال أو بهذا الحس الخاص، ولماذا تحمل تلك الذاكرة الجديدة؟ إلا أنه يستخدمها بطريقة بديعية، فقد تعلم منذ نشأته الأولى أن يرى من خلالها الأشياء.

قد ينسى الناس مع الزمن عملية التكوين الاجتماعي لتلك المفاهيم، فكل جيل يرثها عن الجيل الذي سبقه، دون أن

العامة) ، فيحولها الى مجرد شكل من أشكال التمدن . . . » .
ولكن على الرغم من التشابه بين هذه الصياغة وبين صياغتنا السابقة ، وعلى الرغم من الأصول التاريخية التي يستند اليها الاستخدام الحالي لمفهوم «الحضارة» ، فإن البدايات المحددة لصياغة كائط والتجارب والأوضاع الاجتماعية التي تشير اليها في نهاية القرن الثامن عشر تختلف كثيراً عن مثيلاتها اليوم .

تشير المواجهة بين التقيضين عند كائط ، وهو المتحدث باسم الطبقة الوسطى الألمانية في طور تكونها (الطبقة الوسطى المثقفة) ، إشارة عاغضة ، أو جانبية الى تناقض قومي على الرغم من وجهته العالمية .

أما الخبرات التي يستند اليها التناقض أولاً فهي خبرات التناقض الاجتماعي ، ومع ذلك فهو يحمل في طياته بشكل ما بذور التناقض القومي : التناقض بين نبلاء البلاط المتكلمين غالباً بالفرنسية و «التمدنين» على الطريقة الفرنسية ، وبين الطبقة الوسطى المثقفة المتحدة بالألمانية ، والتي تتكون بشكل أساسي من موظفي بلاط الأمراء ، ومن الموظفين بالعمى العام للفظ ، ومن بعض عناصر أغنياء الريف .

من جانب طبقة اجتماعية مبعدة تقريباً عن العمل السياسي ، لا تعرف أو لا تكاد تعرف التفكير بالمفاهيم السياسية ، طبقة ما زال وعيها القومي في دور التكوين ، وتستمد شرعيتها في المقام الأول من إنجازاتها الفكرية والعلمية والفنية . وفي المقابل طبقة عليا لم تنجز حسب مفاهيم الطبقة الأولى أي شيء على الإطلاق ، بل وبتكر محور وعيها الذاتي وتبريرها للذات في مجموعة من السلوكيات الارستقراطية ، هذه الطبقة هي التي قصدها كائط عندما كتب عن الاسراف في «التمدن لدرجة الازعاج» وعن ظاهرة قواعد «اللياقة» وعن «أعراف الشرف» .

هو إذن هجوم الطبقة المثقفة الوسطى الألمانية على آداب طبقة البلاط العليا الحاكمة . هو الهجوم الذي كان بمثابة الأب الروحي لنشأة التناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» ، ولكن هذا الهجوم أقدم وأبعد مدى مما قد يبدو من خلال هذين المفهومين .

يلم بالأطوار التي مرت بها ، وتظل هذه المفاهيم حية متداولة بين الناس ، طالما كان لتبويرها عن خبرات الماضي قيمة ووظيفة في المجتمع الحاضر ، وطالما استطاعت الأجيال المتعاقبة أن تسمع من خلالها خبراتها الخاصة . وهي تموت بالتدريج وتتحول الى عملة غير متداولة حين تفقد دورها وتفقد الخبرات التي تعبر عنها ، وتفقد الارتباط بالحياة القائمة . وأحياناً تصمت تلك المفاهيم ، أو تصمت فيها بعض المجالات ، ثم تحيا من جديد وتكتسب قيمة جديدة بقيام أوضاع اجتماعية جديدة . عندئذ يستخرجها الانسان من طيات النسيان ، ذلك أن شيئاً في الموقف الاجتماعي القائم يجدد «مفهومه» في صياغات الخبرات الماضية .

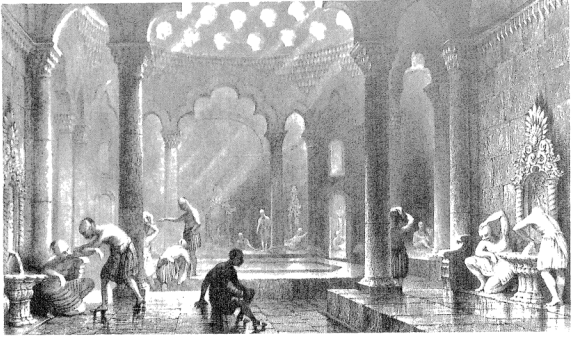
مسار تطور الأضداد : «المدنية» و«الحضارة»

٧ - من الواضح أن مفهوم «الحضارة» الألماني كمفهوم مضاد «للمدنية» قد دخل الوعي من جديد نحو عام ١٩١٩ وأيضاً في الأعوام القليلة السابقة على هذا التاريخ . وذلك لأسباب متعددة ، منها قيام الحرب العالمية الأولى باسم «المدنية» ضد ألمانيا ، ومنها الوعي الذاتي للألمان ، الذي كان عليه أن يتشكل من خلال الأوضاع الجديدة التي خلفتها معاهدة السلام .

ومن الواضح أيضاً ، وهو ما يمكن التحقق منه ، أن الأوضاع التاريخية لما بعد الحرب لم تخلق سوى الحافز الذي حرك التناقض بين المفهومين من جديد . وهو تناقض قديم يعود الى القرن الثامن عشر .

كان كائط Kant فيما يبدو أول من عبّر بمفاهيم مشابهة عن خبرات مجتمعة وعن الخبرات المناقضة لها . ففي كتابه «أفكار حول التاريخ العام من منظور عالمي» يقول كائط عام ١٧٨٤ : «لقد تحضرنا بدرجة عالية من خلال الفن والعلم ، نحن متمدون لدرجة الازعاج بكل ألوان اللياقة وآداب السلوك» .

ثم يواصل حديثه فيقول : «تقرن فكرة الأخلاق بالحضارة ، أما وضعها موضع التطبيق بقصرها على الأعراف التي تتمثل في تعظيم الشرف ، أو في السلوكيات المظلمة (الآداب



حمام تركي في استانبول في القرن الثامن عشر من عمل فنان أوغلو . نقش . كان البازار والحمام جزءاً متصلاً من للمدينة .

الجود علينا . ذلك هو شأن اللياقة وأدب السلوك . وهو ما يعطي التحلي بها والقادر عليها ميزة «واضحة» . ولكن الأصح أن تكون الكفاءة والفضيلة هي النضال التي تجلب لصاحبها الاحترام . إلا أن قلة من الناس هي التي تعي ذلك ، وأقل منهم من يرى فيها ما يستحق الشاء .

إن ما يفكر فيه الانسان العاقل بشكل سطحي وعابر ، هو ما يحرك مشاعر الناس التي تعطي كل اهتمامها للظاهر ، خاصة اذا ما تعلق الأمر بما يسر رغباتهم . ذلك هو ما ينطبق تماماً على رجال البلاط .

بهذه البساطة ، وبلا شروح فلسفية - من خلال الإشارة الى تكوينات اجتماعية بعينها - يتحدث المقال السابق عن نفس الأضداد التي هذبها كائناً بعد ذلك وزادها عمقاً في مقارنته بين مفهومي «المدنية» و«الحضارة» : آداب اللياقة الرائفة والسطحية في مواجهة الفضيلة الحققة . وإن كان ذلك يتم - خلافاً له «كائناً» - مقروناً بزفرة من زفرات الاستسلام . تتغير البرة بالتدريج بعد منتصف القرن . فتؤكد الطليقة الوسطى لشرعيتها من خلال الفضيلة والتعليم يصبح أكثر دقة وإلحاحاً . والهجوم على السلوك الزائف والسطحي ، الذي وجد مرتعه دائماً في البلاط ، يصبح أكثر وضوحاً .

نلمس هذا الهجوم قبل منتصف القرن الثامن عشر بفترة طويلة ، وإن ظهر في شكل خواطر وأفكار جانبية وبشكل أقل حدة عنه بعد منتصف القرن . ففي مقال بدائرة معارف «تيسدلر» عام ١٧٣٨ عن «البلاط وآداب اللياقة ورجل البلاط» Hof, Höflichkeit, Hofmann - وهو مقال يتعذر اقتباسه هنا كاملاً - نجد إشارات واضحة لهذا الهجوم :

«تشق كلمة لياقة أو آداب اللياقة Höflichkeit دون شك من كلمة بلاط Hof وحياء البلاط Hofleben . فبلاط عظماء الرجال هو مكان الأحداث حيث يأمل الجميع العثور على حظوظهم . ولا يتطلب ذلك أكثر من أن يكتسب المرء ود الأمراء والنبلاء ، وأن يذلل جده كي يحوز رضاهم . وأفضل ما نفعله هو إتباعهم أننا على استعداد لخدمتهم بكل طاقاتنا تحت جميع الظروف . إلا أننا لسنا دائماً بقادرين على ذلك ، وقد لا نريد ذلك أيضاً لأسباب عديدة مشروعة . ولكننا نستبدل عدم القدرة وعدم الرغبة بآداب اللياقة والمجاملة . فنحن نقدم لهم الكثير من التأكيدات قسرياً وتلميهاً ، بحيث يعتقدون حقيقة في إخلاصنا لهم ، وهو ما يضعنا موضع الثقة ، ويهينا عطفهم ، ويرغبهم في



المغرب . في السوق . تيسر الحياة في المناطق الجبلية في وقت مألوف منذ قرون .

أدريس شرايبي المدينية يا أماء رواية تطورية من المغرب

بداية «المدينية» ونهايتها

في رواية «المدينية ، يا أماء» يسرد شرايبي قصة تحرر أمه ، وهو إذ يفعل ذلك يوضح أن المغرب إذ يغلق أبوابه في وجه الحاضر ، ويتمسك بأنماطه المعيشية المتقادمة ، يعجز عن تقديم مجال الحياة اللازم للإنسان الذي وصل إلى درجة عالية من الوعي بنفسه وبالعالم من حوله . لذا فإن الطريق يقود في نهاية الكتاب إلى خارج هذا العالم : إلى عالم المدينية الغريبة والحضارة الحديثة .

إلا أن مقدمة الكتاب تبرز بجلالة أن المؤلف لا يرى في ذلك الحل أيضاً ، بل إنه يعبر عن حنينه عن «مغرب طفولته» إلى عالمه السابق على عصر التصنيع . ويرتبط بذلك الحنين إلى السلام النفسي أو السلام مع نفسه ، ذلك السلام الذي لم يجده أيضاً في أوروبا .

ينتمي شرايبي في الواقع إلى جيل الآباء ، ولعل ذلك يفسر كيف أن قصته لا تبدأ كالماثي في هذا القصص باشكالية المدينية الحديثة ،

ترجمتها عن الفرنسية : هليجارد روست . تعليق : خالد دوران (المجلد السابع من سلسلة «حوار مع العالم الثالث») ، زيورخ ١٩٨٢ ، ١٢٧ ، صفحة .

في إطار سلسلة «حوار مع العالم الثالث» التي تصدر عن دور نشر لاموف ، ويتز همر ، وانيون ، نشرت الطبعة الألمانية لرواية الكاتب المغربي الأصل المقيم بفرنسا إدريس شرايبي .

ظهرت رواية شرايبي عام ١٩٧٢ باللغة الفرنسية ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل من جديد على علاقة المؤلف المتوترة بوطنه الأصلي .

ولد إدريس شرايبي عام ١٩٢٦ بـ «الجديدة» بالمغرب ، ودرس الكيمياء بفرنسا ، ثم اشتهل بالكتابة والصحافة ، وقد أقام بعض الوقت في كندا ، ثم استقر أخيراً في فرنسا . وقد عرف إدريس شرايبي أول ما عرف بواسطة قصة «الماضي البسيط Le Passé Simple» التي تمسك صراع الأجيال في صورة شديدة الاحتدام .

بل يتفاوت وأمل إلى المدينة والحضارة الحديثة وبالتالي إلى التقدم التكنولوجي والعلمي كوسيلة لتحرر الإنسان وكطريق للانفتاح على شيء خير .

ومع ذلك في تلك سطور تشير إلى أن شرايبي قد خدع في إيمانه بإمكانية تغيير العالم وانعطافه إلى السلام . فهو يصوغ الفارق بين العالم القديم والعالم الجديد ، بين فقدان الوعي والوعي في النحو التالي : «قد أدركت شيئاً بوضوح : ألا يكمن هذا الفارق في إدراكنا الأليم لمصيرنا ، في إدراكنا أننا بلا حيلة إزاء هذا المصير ، وذلك في جميع أشكال الحضارة على حد سواء» . ويستطرد شرايبي فيحدث عن « الحضارة المعاصرة التي فقدت من عالم إلى عالم ومن حرب إلى حرب جانباً من روحها وربما أيضاً من إنسانيتها» . إلا أن هذه الأمثلة توضح في نفس الآن أن نقده لا ينبع من ضيقه بالمدينة ، وإنما من أشكالها أو كيفية حياة الإنسان في هذا العالم . فترسأ كرمز للغرب المتحضر في منظوره أيضاً حلم بعيد وهو ما يشير إلى التناقض في موقف شرايبي .

في البداية تبدو المدينة التي دخلت المغرب مع الاستعمار الفرنسي من عوامل التحرر كما يوضح شرايبي من خلال قصة تطور أمه . فهو يصف كيف تُعامل المرأة في المجتمع التقليدي كرهينة أو سجينة ، فلا يسمح لها بالخروج من البيت بعد الزواج ، وكيف أنها تُحرّم من فرص النمو والضيغ ، فالزواج يهيئ وهي لم تتخط بعد سن الطفولة ، وكيف يؤدي ذلك إلى الاستسلام والتبذل وإلى رفض وخشية كل ما هو غريب أو مجهول بل وإلى خشية العالم الخارجي ، الأمر الذي يقود إلى التوقوع والانغلاق في عالم من الأحلام والوحدة .

إلا أن لمرحلة اللاوعي أيضاً سحرها وجاذبيتها ، فيها يحتفظ الإنسان بقدرته على الحياة والانفعال والأحاساس ، متمسكاً بحيويته وبالتصافه بالأرض والطبيعة وبإنسانيته .

ومن حين لآخر يباغت شرايبي وهو يسجل بفرحة وبشيء من السخرية فوز العالم القديم على الجديد ، وذلك عندما تفضل الأم موقدها القديم على الموقد الكهربائي نتيجة لعدم فهم تعليمات الاستخدام وبذلك تفوز الغريزة على العلم وتتغلب الفطرة على «المدينة الحديثة» . إلا أن شرايبي يتبع ذلك مباشرة بقنده لذلك العالم القديم المتداعي ، الرائد في سيئاته دون وعي أو مسؤولية منذ مئات السنين : «ها هو الموقد القديم في مكانه ، يتسهم إسهاماً متواضعة وفلسفية ، أهدم وهمومريض بالنقرس ، يمارس وظائفه كالمالوف . لا يُضرب عن العمل ولا يخضع للمؤثرات الاجتماعية والسياسية» .

تحكي الرواية قصة امرأة مغربية شابة تيمتص في صغرها قآوتها أسرة موسرة حتى تزوجت في الثالثة عشرة من عمرها إلى برجوازي مترع بالمال والأخلاق . ومنذ ذلك لم تعرف هذه المرأة إلا الاحساس بالعادة وقد كان مقدراً لها أن تعيش أبداً بين جدران

بيتها الضيق إن لم يأخذ أبناؤها - اللذان يقربانها في العمر أكثر من زوجها - على عاتقهما مهمة تحريرها خطوة خطوة، حتى أخذت هي ذاتها زمام المبادرة واقتضت بسرعة مذهلة عالم المدينة . وهكذا بدأت أولاً في سن الثلاثين تذوق الحرية في جرجرات صغيرة للغاية . التجارب التي تمر بها هذه المرأة ترمز إلى تحرر النساء كافة ، وإلى تحرر الشعوب في كل مكان في العالم الثالث :

«إننا نكتشف السعادة أولاً حين نتحرر ، لكن الحرية قد تولم بل قد يكون المذهب أحياناً مغنيتاً» .

أما ابنائها اللذان قد تتفقاً بتفاهة الغرب ، فهما يبينان أن تصحيح أمهما «إنساناً بالفعل» .

الجزء الأول للرواية وعنوانه «الوجود» أشبه برواية تربوية تطورية تصور تحرر الأم ، ومخرجا هذه الرواية هما ابنائها . تبدأ القصة عام ١٩٣٦ والابن الأصغر الذي يقوم بدور الراوي إذ ذاك في السادسة من العمر . يتم الانفتاح على العالم الخارجي في البداية من خلال «المذياع» ، ذلك الساحر الذي يتحدث عبر صندوق من الخشب شذخلاً على الأم إحساساً جديداً بالحياء من الصباح إلى المساء . تندلع الحرب في تلك الفترة وتهمر الأحداث العالمية على الأم وتعللها بالحركة . ويمثل التليفون الشفرة التالية في الجدار الذي يحيط بها ، فهو ييسر لها الاتصال بالعالم الخارجي دون حواجز ، بل وينتج لها أن تقيم شبكة من الاتصالات المتداخلة . كانت هذه الشبكة تزداد تدخلاً يوماً بعد يوم ، وكانت الأم تنمو وتزدهر فيها مثل السمكة في الماء ، ويتبع ذلك استطلاع عالم ما وراء باب المنزل بقصافته الحديثة ، في صبة ابنائها ودون علم زوجها ، واكتشاف الحرية والطبيعة : «أكلت ملء يدها من العشب ، اقتلعت العشب ومضنته عوداً بعد عود بجذوره وما علق به من طين» . ثم تتراد دور السينما وتتشاهد حفلاً راقصاً في منزل من منازل زملاء ابنيتها الفرنسيين ، ثم الولد الشعبي وما فيه من سيارات وأراجيح وعرائس ودبية مصنوعة من القطيفة . تُفج أمها باب على مصراعيه وغمرها كل شيء دفعة واحدة . يشقري لها ابنها - ولهاها بالألوان القوية - حذاء أحمر زاهياً وثوباً يتلام مع في اللون كي تخطو بهما أولى خطواتها في العالم الخارجي ، وهي التي لم تعرف في حياتها إلا ارتداء «الشباب» التي كانت تصنعها بنفسها ، لا تتردد في تحويل الحذاء إلى «شباب» باقتلاع تلك الكعوب العالية غير المريحة . ومع ذلك فإن الطريق إلى استقلالها الكامل يبدأ بهذه الفسحة إلى المنتزه ويقودها أخيراً إلى رحلة طويلة لا يعرف القاري في نهاية الكتاب وجهتها أو منتهاها .

لكن طريق هذه الأم ليس ذلك الطريق الصعب فحسب بعيداً عن عالم الأعراف والتقاليد المتوارثة . وإنما هو أيضاً طريق شعب يرفض السيادة الأجنبية وينظر إلى أوروبا نظرة مفعمة بالشفق والتقد .



△

المغرب . في الجنوب . الواحات . تحتل النساء في احتفالات الزاج مكان الصدارة . والصورة لمكب من النساء يرقفن عروساً عبر الشارع الى بيت الزوجية .
تمتاز هذه الواحات بالخصرة ، وتسير الحياة فيها وفقاً لأعراف ومفاهيم دينية تقوم على المساواة .

يقوم معمار المدن الصحراوية على مبدأ الترابط والوحدة التي تعكس المفاهيم الدينية التي يتحل بها السكان . وقد استوحى بعض المعمارين الغربيين مثل كروفازيه ، < أفكارهم المتعلقة بوحدة المبنى من حيث الوظيفة والشكل والجماليات من واحات الجنوب في المغرب .



الأم - بعد استكمال تعليمها في المدارس المسائية ومن خلال برامج التعليم المكثف - تؤسس في جميع أنحاء البلاد جمعيات نسائية وحلقات للنقاش، ساعية إلى تعليم الآخرين ما اكتسبته من معارف وتجارب: «لا أستطيع أن أكون سعيدة طالما هناك آخرون غير سعداء» .

اما المعجزة الكبرى التي تحققها، فهي تغيير زوجها أو تحريره من قوالب التفكير التقليدية البتريكية (التي ترى السيادة وحدها للرجل) . في البداية يراقب رب الأسرة بامتعاض ووجل تغير زوجته، على أنه في النهاية يبدو أكثر إدراكاً وفهماً، فيقول: «إن التاريخ ليدبو بسرعة تفوق سرعة الجواد البري» .

تغير «تربية» الأم أيضاً من حياة ولديها، فيما بمعارفهما وما تلقيها من تعليم حديث يدركان الفجوة التي تفصل بينهما وبين الأم . فهي على خلافها تستوعب العالم المحيط بتلقائية وبساطة: «لم تكن تريد المعرفة وإنما الادراك . كانت تريد أن تكون لا أن تمتلك أو تفتني» .

يترك الابن الأكبر المدرسة ليتزعم «عصاية» من الصبايات، فهو يحسم «ابن المدينة الحق بلحمه ودمه» . يعيش على وقع الحياة في المدينة، يصاحب الأم في جولاتها ويقوم بحمايتها . أما الابن الأصغر فينبغي تعليمه المدرسي ويروح إلى فرنسا لدراسة الطب . وفي نهاية الرواية تلحق به أمه هناك .

والحق أن هذه القصة أجمل من أن تكون واقعاً أو حقيقة، ولكن في ذلك تكمن حقيقتها، وقد كانت هذه وما زالت وظيفة الأدب: وظيفته أن يرسم الحلم الذي يراه الانسان «الواقعي» مستحيلاً، وأن يصور السعادة وعالم اليوتوبيا التي لا تهدم جدران السجون فحسب وإنما تجمع شمل المتفرق وتوحد الأضداد كما فعلت الأم: «إني لأبكي من السعادة يا بني، من الفرحه بالحياء» . أنرى ذلك البغل الذي يضرب أضلاعه بذيله . هو هذا أخي» .

في مواضع كثيرة، يتخلل هذا الكتاب الذي ينترج فيه المرح بالأسى، نوع من الاستكانة والقبول العميق . وإن كان تحول الأم قد علمها شيئاً فهو الوعي بما حولها من ظلمات ومتناقضات . وبذلك يبقى تساؤلها عن «عهد تأخي الله مع الانسان» بلا جواب . وينتهي الكتاب على نحو مفاجئ، وذلك بإبحار الأم إلى فرنسا . هناك تظل للمشاكل دون حل مقنع أو مؤكد . ويخامر القاريء الظن أن لا حل . ويبدو واضحاً من كلمة الختام أن شرابي لم يكن ينوي في الأصل أن يترك القاريء خالي الوفاض . فقد نشر هذه الرواية كجزء أول من ثلاثية تحمل في جزئها الثاني والثالث عنوان: «في العالم الذي أعيش فيه» .

«المدينة، يا أماء!» ثمرة ذكريات مليئة بالحنين . فهي تعرفنا

في لقائنا الأول ببعض الفرنسيين تسأل الأم ابنها (نجيباً): «لماذا يخجل الفرنسيون من إظهار مشاعرهم ولماذا يصدون مشاعر الآخرين؟» ولكن الإجابة لا تشفي غليلها: «أماء، أنت لست على حق، إنهم لا يختلفون عنا بهذا القدر . ولكنهم يأتون من بلاد باردة، وهذا كل ما في الأمر» . «ما هي إلا بضعة دروس أخرى وستفهمين» .

يتابع شرابي مراحل تطور الأم بأسلوب ملي مرح، ويعيش القاريء ذلك الانقلاب الشديد الذي تحدثه مستحداث المدينة في حياة الانسان اليومية، تلك المستحداث والأشياء التي أصبحت الآن بدئية، بل وأحياناً كثيرة خالية من المغزى . ويصف شرابي تعطش الأم للدراسة والمعرفة وكيف تقبل على هذه الأشياء بحبوة ومتمعة بحيث تكاد تصبى بالعدوى .

ويصور الجزء الثاني من الرواية صحو الوعي السياسي للأم كما يصور تلك الأعمال التي تاجها اليها لمكافحة الاضطهاد الذي يتعرض له الضعفاء، فهي تبدأ بعد أن نالت حريتها بالكفاح من أجل تحرير شعبها من السيادة الفرنسية وهي تفعل هذا بطريقة مباشرة تلقائية فيها الكثير من الخيال مستخدمة في ذلك جميع الأساليب الحديثة التي تعرفت عليها تدريجياً . وفي النهاية تريد أيضاً مقابلة الجنرال ديغول . وهذا هو المشهد الرئيسي في هذه الرواية: كيف لها أن تضلل عسكري الحراسة وكيف تصوغ حججها ببراعة حتى تذكر الجنرال كاتسان مسؤول بمسؤوليته تجاهها وتجاه أمثالها، وكيف تستشدد أخيراً - والحرب المالية التي يكافح فيها شارل ديغول في سبيل حرية فرنسا على أشدها - كيف تستشهد ببندو الدستور العام للشعوب التي لم تتحرر بعد . وكيف تدفع بذلك الجمع من الناس الذي يتألف من نحو ثلاثة آلاف شخص إلى صلاة جماعية سياسية يمجدون فيها الله . كل هذا يبعث في القاريء الأوروبي من جديد الشعور بمعنى الحرية التي يتمتع بها .

وعلى نحو ما تمثل هذه الفقرة الغريبة في بعض مقاطعها والتي يطغى فيها الخيال على الحقيقة نغمة الضعف في الكتاب . يرمز هذا الجزء الثاني إلى تطلمات شرابي الإصلاحية وإلى الآمال التي يبعدها على تحرر الأم . ألا وهي: تجديد المجتمع الاسلامي التقليدي، تجديد الرجل . تجديد العالم . ولذلك فهو يحتفي «بالأم» كطليعة جيل جديد .

يؤمن المؤلف الجزء الثاني من روايته «الحصول» وفيه تتحول قصة تحرر امرأة واحدة إلى «يوتوبيا» تشمل كل النساء، وترمز إلى جميع حركات التحرر .

تحيك الأم عالماً خضماً بضم أعلام جميع الشعوب، وخلف هذا العلم تقود موكباً يجمع كل النساء اللائي يردن السلام . وتؤسس

بمسار الحياة في أسرة الكاتب في ظل الاحتلال ويمتزج فيها الحيال بوقائع وخبرات الحياة .

أما الأب فيصوّره شرايبي بنبرة أكثر حرارة ودفقاً مما في كتابه الأول : « الماضي البسيط » لم يعد الأب هو الخصم الذي يجب القضاء عليه . فـ « المدينة يا أماء ! » كتاب رقيق مليء بالمشاعر والظلال ، ولغته سهلة واضحة . لا عجب إذا أن لاقى الكتاب في سويسرا رواجاً كبيراً .

ملحق بالرواية تعليق كتبه خالد دوران ، وهو أيضاً مغربي الأصل ويعيش في أوروبا ، ويعرف في المغرب باسم عشيرته « العمارتي » التي يقطن أفرادها الآن في الأغلب بمدينة طنجة . ويعمل خالد دوران منذ سنوات كعضو باحث « بمعهد البحوث الشرقية » بمدينة هامبورج .

يحلل دوران في كلمة الختام مؤلفات شرايبي في ضوء التطورات السياسية والأيديولوجية للمغرب في الخمسين سنة الماضية . ويضع القصة في سياق نستطيع من خلاله أن ندرك الكثير عن قضايا الشعوب المتطلعة للحرر بالمعنى الشامل للفظ .

أخذت جريدة « لاماليف » المغربية على إدريس شرايبي الفاسي الأصل ، أي الذي ينتمي إلى الجزء العربي من سكان المغرب ،

أخذت عليه أنه في كتاباته الأولى يحقر من شأن البربر ، ولكن خالد دوران يشهد بنير ذلك مستنداً إلى مؤلفات شرايبي الأخيرة مثل : « تحقيق بالريف » Une enquête au pays (١٩٨١) و « أم الربيع » La mère du printemps (١٩٨٢) ، ويقول : « نرى هنا صدى الحركة القوية التي اكتسحت الجزائر والمغرب في بداية الثمانينات والتي استندت إلى تراث البربر . لا عجب فهذا التيار قد انبثأ أصلاً من بين أبناء إفريقيا الشمالية المقيمين في فرنسا والذين ينتمون في الأغلب إلى البربر » .

يشير دوران إلى ارتباط شرايبي العميق بوطنه وتوجهه إلى « مغرب » يصوره وكأن به قوة ساحرة ، على وجه مشابه للطريقة التي يخلق بها جابريل جارشيا ماركيز الحاصل على جائزة نوبل للأدب من خلال كتاباته ، صورة ساحرة لأمريكا اللاتينية . ولعل هذا يجب على السؤال الذي يدور في ذهن القاري، إذ ينتهي من قراءة « المدينة يا أماء ! » : ما هي نتيجة هذه المغامرة الفرنسية ؟

يرى خالد دوران مستتباً بوجه خاص بكتاب « تحقيق بالريف » أن شرايبي لا يعيش بوجوده في فرنسا ، وإعما في المغرب ، ربما بعمق ووعي قد يفوق ذلك الذي يتمتع به الكثيرون من أبناء وطنه الذين لم ينادروا أرض المغرب . وأياً كان الأمر فإن « المدينة يا أماء ! » ليست عملاً أدبياً يصدر عن كاتب مغرب .





قافلة من الجمال

من مقالات الحريري : من روائع مدرسة بغداد ومن عمل الفنان العربي يحيى بن الواسطي ، وهذه اللوحة من مخطوط مقامات الحريري المخطوطة بمكتبة باريس الأهلية وتعود الى سنة ٦٢٤ هجرية . ويحتوي هذا المخطوط على أكثر من مائة صورة . ونلصق من هذه اللوحة القدرة على تصوير هذه المجموعة من الجمال بطريقة تعبيرية دقيقة . وتقود الجمال حارسه في ثياب تقليدية طيبية .

قصة حضارة «الجمال»

عرض عبد الوهاب ملا

فيلم ثقافي ، سيناريو : اردموت هلسر

الحاضر من مراكش الى القاهرة وعمان حتى مدينة بوشكار في اقليم راجستان في الهند . في البداية تتوقف عند القصيدة العربية القديمة : عند الوقوف على الأطلال وآثار الديار والنسيب وذكرى الوجد والصبابة ووصف الابل ، في النسيب تختلط صورة الحبيب بصورة الثاقبة والعكس بالعكس . ونحن يتغنّى الشاعر العربي بجمال ناقته ووفائها وقدرتها على تحمل المشاق تختلط في حديثه الشكوى من فراق الحبيب والديار والأمل في عودة اللقاء .

تجتمع في الابل خواص الحصان والبقر والشاة ، فكل ما تنتجه له قيمته ووظائفه . فلبن الابل هو غذاء العربي الراحل ، وشعرها يمدّه بخيوط الصوف ، وروثها يستخدم في التدفئة في ليالي الصحراء الباردة ، ومن جلدها تُصنع المغارف وغير ذلك من الأدوات . والسرعة والقدرة على التحمل والصبر والاكتفاء بالقليل من صفات الابل ، والابل مطية للأفراد وسفينة لنقل الأمتعة والأغراض في الصحراء .

احتل الجمال بفضل خواصه المتميزة مكان الصدارة في حياة

يقدم هذا الفيلم عرضاً شاعرياً عن قصة الجمال و«حضارته» . ويبدأ بفقرة من كتاب إلياس كانييتي الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٣ بعنوان «لقاءات مع الأبل» وينتهي بصورة رأس الجمال ، بلا جمء ، بلا جسد ، بلا حداء ، وبلا جمال في زحمة شوارع المدينة الأسفلتية المكثفة بالسيارات ، كما يصوره يوسف إدريس في قصته الفريدة «الخدعة» (١٩٦٨) .

يسجل إلياس كانييتي بأسى في لقاءه الأول مع قافلة من الجمال في مراكش أن تلك الرحلة الطويلة التي قطعها هذه الجمال عبر جبال الأطلس على وشك الانتهاء في مجز من مجاز مدينة مراكش . هذه هي نهاية هذا الحيوان الجميل الأبي الذي تغنّى به الشعراء . أما في قصة يوسف إدريس «الخدعة» ، فقد فقدَ الجمال ما كان له في الماضي من حرمة ومكانة ، أو قلّ إنه قد فقد وظائفه المتوارثة ، وأصبح أشبه بفكرة أو صورة تخيلية قهريّة .

تتابع «اردموت هلسر» قصة الجمال في الشرق من خلال الشعر والأدب عبر قرون طويلة ، وترحل بنا بحثاً عن هذه القصة في

على أسلوبهم المعيشي المتوارث. وفي الامارات العربية المتحدة يوزع علف الحيوانات مجاناً على أصحاب الابل، ويشار في هذا المقام الى أن الاحتكاك اليوم بهذه الحيوانات المألوفة يحمي من الفراغ الحضاري الذي يسببه تقليد أشكال الحياة الغريبة الحديثة.

وفي فلسطين عُمان يشاهد السلطان قابوس في نهاية الاحتفالات الوطنية السنوية سباقاً تقليدياً للجمال يشارك فيه جمع غفير من المواطنين. ومن مصر والأردن والسودان لا غنى عن الجمال من أجل مراقبة الحدود الواسعة في المناطق الصحراوية. فالجمال هنا هو الوسيلة الفذة والمضمونة لقطع المسافات الطويلة ولمكافحة التهرّب، ويستطيع الجمال، سفينة الصحراء، أن يمر أيضاً القنوات دون مخاطر.

يُبرز هذا الفيلم الثقافي كيف أن الانقلابات الضخمة التي يحدثها «التمدن» كثيراً ما يعيقها التاريخ. فليس الجمال قطعة أثرية من الماضي، وإن تغيرت وظائفه، فالجمال بعد أن أصابه ما أصابه من تشوهات، وبعد أن اعتبره البعض رمزاً للتخلف، قد يبدو اليوم في صورة مغايرة. التقدم والتخلف هنا مفاهيم نسبية ومواقف وانعكاسات نفسية.

ومن البين أن جمهور المشاهدين الذي تحسّ حساساً كبيراً لهذا الفيلم الشاعري قد اكتشف فجأة تلك الجماليات الخفيفة لذلك الحيوان العملاق الفخور بذاته، ولعله أيضاً قد فرّجها بقصة هذا الحيوان «الاجتماعية» و«الحضارية» الفريدة.

Elias Canetti

Die Stimmen von Marrakesch:

Dreimal kam ich mit Kamelen in Berührung und es endete jedesmal auf tragische Weise. »Ich muss Dir den Kamelmarkt zeigen«, sagte mein Freund, bald nach meiner Ankunft in Marrakesch. »Er findet jeden Donnerstag am Vormittag statt, vor der Mauer am Bab el-Khemis. Es ist ziemlich weit, auf der anderen Seite der Stadtmauer, ich fahre Dich am besten hinaus.«

Der Donnerstag kam und wir fuhren hin. Es war schon spät. Als wir am grossen, freien Platz vor der Stadtmauer anlangten, war es Mittag geworden. Der rote Glanz auf der Mauer war am Verlöschen. Da sah ich, in ihrem Schatten, eine grosse Karawane von Kamelen. Die meisten hatten sich auf ihre Knie niedergelassen, andere standen noch. Wir waren stolz, dass wir in diese Karawane geraten waren, von der uns niemand gesprochen hatte. Je ein Dutzend von ihnen kniete in einem Ring um einen Berg von aufgeworfenem Futter. Sie streckten die Häuse vor, zogen das Futter in den Mund, warfen den Kopf zurück und kauten ruhig. Wir betrachteten sie eingehend und siehe, sie hatten Gesichter. Sie waren sich ähnlich – und doch so verschieden. Sie erin-

الأعرابي، فهو وسيلته في قياس الزمن والمسافات. ومسقى الابل هو مكان اجتماع الحداثين والرعاة والفتيّة والفتيات. كان مهر الزواج يحدد بوحدات الابل، كما كانت الابل تستخدم في فض أسباب النزاع. فالمال عند أهل البادية لم يكن فضة أو ذهباً، وإنما كان إيلاء، لذا كان يسمى «المال الرائي». وبسبب ناقة «سعاد» قامت حرب البسوس بين بكر وتغلب، كما تقول الأسطورة وكما نقرأ في الملحمة الشعبية: «الزير سالم».

وفي النهاية يقودنا هذا الفيلم الى الهند، الى مدينة بوشكار باقليم راجستان حيث نجد معداً متخصصاً لتربية الجمال وللبحث في خصائص هذا الحيوان وامكانياته. بل ويستطيع المرء أن يحصل على درجة الدكتوراه بأبحاثه في هذا الباب. ويُعقد في راجستان سنوياً احتفال شعبي كبير تحتل فيه الابل بؤرة الاهتمام، هذا هو عيد بوشكار، وطبيعي أن ينظم في هذا الاطار سباق للابل. وهكذا تصل بنا «اردومه هلمر» الى نهاية رحلتنا عبر عالم الجمال والقوافل والشعراء وتعود بنا الى الحاضر، الى ضواحه وفوضى المواصلات في المدن الكبرى.

فهل انتهت قصة الجمال الى نهايتها؟ من المؤكد أن الأمر غير ذلك وإن كان دور الجمال قد تقلص أو أصبح هامشياً.

ان مراجعة التراث هو رد فعل طبيعي لتلك المخاطر التي أصبحت تهدد البيئة الحبيبة، وليس من الصدفة أن نلاحظ في الآونة الأخيرة انبعاث الاهتمام من جديد بالجمال في المملكة العربية السعودية يحاول المسؤولون اليوم تشجيع ملاك الجمال على الحفاظ

إلياس كانيتي: لقاءات مع الجمال

«أصوات من مراكش»

ثلاث مرات لامست فيها الجمال عن قرب، وفي كل مرة انتهى اللقاء بشكل فاجع.

عقب وصول مراكش قال صديقي: «لا بد أن نرى سوق الجمال. كل ثلاثاء، في فترة الصباح يعتقد هذا السوق أمام سور باب الخميس المكان بعيد في الطرف الآخر من سور المدينة، الأفضل أن أصبحك معي في سيارتي».

جاء يوم الثلاثاء، فركبنا الى هناك. ولكننا لم نكر. فحين وصلنا الى الميدان الكبير المنبسط أمام سور المدينة كان الوقت ظهراً، وكان ضوء الشمس الأحمر المنمّس على سور المدينة على وشك التلاشي. رأيت في ظل السور قافلة «كبيرة» من الجمال، القسم الأكبر منها راحك على ركبتيه، بينما الآخر منتصب. خالجانا شعور بالزهو أننا قد صادفنا هذه القافلة التي لم يحدثنا عنها شخص ما. حول أكرام عالية مكدسة من العلف تحلقت الجمال راكبة في مجموعات تتكون من نحو عشرة جمال. كانت تمد رقابها الى الأمام وتسحب العلف بأفواهها ثم تلقى الرأس الى الوراء وتمضغ بهدوء. رقابتها الجمال بأعينها فإذا بها تعمل وجهاً مميزة تكثر بالمواعز الانكليزيات

سألت : « هل يؤكل هنا لحم الجمال بكثرة ؟ »
 حاولت أن أخفي ما لم ي من ذهل خلف هذه الأسئلة الموضوعية .
 « بكثرة زائدة » .
 « ما هو علمه ؟ لم أكل لحم الجمل أبداً .. »

فأجاب الرجل :
 « علمه شيء » .

« ما هو سر الجمل ؟ »

« يختلف السر من جمل إلى جمل . ما بين ٣٠٠٠٠ و ٧٠٠٠٠ فرنك ،
 أستطيع أن أوضح لك الأمر ، يجب أن يفهم الإنسان ذلك . »

لم نعاود من جديد الذهب والمجيء بين الجمال . ضاعت منا الرغبة ، ولم
 يمض وقت طويل حتى انتبهنا إلى جمل من الجمال يحاول فيما يبدو أن
 يدفع عن نفسه شيئاً ما ، كان يدعمه ويدير ويولي رأسه ينفذ في جميع
 الاتجاهات وكان هناك رجل يحاول أن يجبر الجمل على الركوع ، ولكن
 الجمل لم يقطع ، فحاول أن يروضه بضربات من عصاه . مد الرجل بمباراة
 وقوة حيلة عبر جدار أنف الحيوان الذي نفيه من قبل . اكسب الجمل بلون
 الدم . ارتجف الجمل وصرخ ثم بدأ يترقرق عالياً وفي النهاية قفز على أرجله
 وحاول أن يخلص نفسه ، بينما الرجل يحكم الحبل بشدة مترايدة .
 حاول الرجال جدهم أن يكبحوا جماح الحيوان . وبينما هم مشغولون
 بذلك اقترب منا شخص ما وقال بلغة فرنسية متكسرة :

« إته يشم رائحة القصاب ، لقد بيع كي يذبح ، ماله الآن هو المحرر . »

وهن يتناولون يوقار وبنيء من المثل - فيما يبدو - أقداح الشاي دون أن
 يستطعن إغناء مشاعر الانتعاش التي ينظرون بها إلى جميع ما يحيط بهن .
 كان هناك رجال معمومون يروحون ويجيئون بين الجمال بنشاط وهدوء . كان
 المشهد آية من آيات السلام قبل الغروب .

أقبل صبي نحونا يستجدي قطعة من النقود ، حاولنا أن نعرف من ذلك الهداء
 الصغير شيئاً عن الثقافة . قال - مبرأ عن امتنانه لقطعة النقود - إنها قد
 جاءت من « جولين » ، وأنها قد قطعت الطريق في خمسة وعشرين يوماً . ولكن
 « جولين » تقع في الجنوب البعيد ، في الصحراء . فتساءلنا عما إذا كانت
 الجمال قد عبرت جبال الأطلس وأردنا أن نعرف المكان الذي تقصده
 الثقافة . اجتهد هذا الصبي الأسمر الذي يميل إلى الزرقاء أن يجلنا ،
 فقادنا إلى شيخ طويل القامة يحمل على رأسه عمامة بيضاء ويمامله
 الجميع باحترام . كان يعيد الفرنسية ، وبالفعل جابو على أسنثنا بطلاقة .

« أي مكان تقصدون بعد ذلك ؟ »

« لم يعد لنا مقصد أبداً من ذلك . ستابع الجمال هنا كي تذهب . »

« كي تذهب ؟ »

أصابتنا البهتة . فكرنا في رحلة هذه الحيوانات البعيدة وفكرنا في جمالها
 في النسخ وكيف أنها لا تضر الخطر وتتناول طعامها في سلام .
 كثر الشيخ : « كي تذهب » .



nerten an alte englische Damen, die würdevoll und scheinbar gelangweilt den Tee zusammen einnehmen, aber die Bosheit, mit der sie alles um sich herum betrachten, nicht ganz verbergen können. Männer mit Turbans auf dem Haupte gingen geschäftig und doch ruhig unter ihnen umher. Es war ein Bild des Friedens und der Dämmerung.

Ein junger Bursche kam auf uns zu und bat uns um eine Münze. Wir versuchten, von unserem jungen Treiber, der für die Empfangene Münze dankbar war, einiges über die Karawane zu erfahren. Sie kämen von Gulimin und seien seit fünfundzwanzig Tagen unterwegs. Aber Gulimin war weit im Süden unten, in der Wüste, und wir fragten uns, ob die Kamel-Karawane den Atlas überquert habe. Wir hätten auch gerne gewusst, was ihr weiteres Ziel sei. Der dunkelblaue Bursche gab sich Mühe, uns gefällig zu sein und führte uns zu einem schlanken, grossgewachsenen alten Mann, der einen weissen Turban trug und mit Respekt behandelt wurde. Er sprach gut französisch und antwortete flüssend auf unsere Fragen.

»Und wohin geht es weiter?«

»Es geht nicht weiter, Sie werden hier verkauft, zum Schlachten.«

»Zum Schlachten?«

Wir waren beide betroffen. Wir dachten an die weite Wanderung der Tiere, ihre Schönheit in der Dämmerung, ihre Ahnungslosigkeit, ihr friedliches Mal...

»Zum Schlachten«, ja, wiederholte der Alte.

»Wird denn hier viel Kamelfleisch gegessen?«, fragte ich.

Ich suchte, meine Betroffenheit hinter sachlichen Fragen zu verbergen.

»Sehr viel!«

»Wie schmeckt es denn? Ich habe noch nie welches gegessen.«

»Es ist sehr gut«, sagte er.

»Was kostet denn ein Kamel?«

»Das ist verschieden. Von 30000 bis 70000 Francs. Ich kann es ihnen zeigen. Man muss es verstehen.«

Wir gingen nicht mehr unter den Kamelen herum. Die Lust dazu war uns vergangen. Es dauerte nicht lange und wir wurden auf ein Kamel aufmerksam, dass sich gegen etwas zu wehren schien. Es knurrte und brummte und drehte den Kopf heftig nach allen Seiten. Ein Mann versuchte, es auf die Knie zu zwingen. Da es nicht gehorchte, half er mit Stockhieben nach. Mit energischen Bewegungen der Arme zog er einen Strick durch die Nasenwand des Tieres, die er durchbohrt hatte. Nase und Strick färbten sich rot von Blut. Das Kamel zuckte und schrie, bald brüllte es laut. Schliesslich sprang es noch einmal auf und versuchte, sich loszureissen, während der Mann den Strick immer fester zog. Die Leute gaben sich alle erdenkliche Mühe, es zu bändigen. Und sie waren noch damit beschäftigt, als jemand an uns herantrat und in gebrochenem Französisch sagte:

»Es riecht. Es riecht den Schlächter. Es ist zum Schlachten verkauft worden. Es kommt jetzt ins Schlachthaus.«

Ich hatte das Kamel, das nun nicht mehr brüllte, aus den Augen verloren und wollte es noch einmal sehen. Ich fand es bald. Der Schlächter hatte es stehengelassen. Es kniete wieder. Es zuckte noch manchmal mit dem Kopf. Ich fühlte etwas wie Dankbarkeit für die wenigen trügerischen Augenblicke, in denen man es alleine liess. Aber ich konnte nicht länger hinschauen, weil ich sein Schicksal kannte – und schlich mich davon.



Für jedesmal muss es ein erstes Mal geben, und das erste Mal war es nachts. Da war der Mond, und er strahlte eine silbrige Ruhe aus. Und die Quelle war klar, das Wasser rann langsam dahin, es plätscherte sanft, und wenn du die Quelle ansiehst, in der der Mond sich vor deinen Augen auflöst, dürstet dich, und du möchtest trinken, das Wasser schmecken. Ich neigte mich und streckte meine Hand aus.

Als die kühlen, glitzernden Tropfen meinen Mund erreichten und ich ihren Geschmack empfand, sah ich neben meinem in Licht und Schatten auf und nieder schaukelnden Bild und dem des schwankenden Mondes das Bild eines anderen Kopfes, schmal und nach vorn gestreckt, als hätte eine Hand die Züge gewaltsam verzerrt, einen schmalen Kopf mit einem waagrechten Schlitz von erschreckender Grösse und, als genähe das nicht, mit einem senkrechten. Wahrhaftig, der Kopf eines Kamels. Ohne Geräusch. Ohne Laut. Ohne Regung.

Plötzlich war der Kopf da. Das Seltsame war, dass ich nicht erschrak und nicht schrie. Ich drehte mich um, damit ich Gewissheit hätte. Der Mond war verschwunden, und auch die Quelle, das Plätschern und der silbrige Schimmer. Ich war allein. Und vor mir, unweit vor mir, schaute die Schwermut auf mich herab. Ich sah keinen Körper, nur einen Hals, lang, wulstig, gebogen und von unten scharf wie ein Wiegemeßer. Einen Hals, der vorn in einem Kopf endet, aber keinen Rumpf. Und das Seltsame ist, dass ich mich nicht wunderte, dass ich nicht einmal fragte, wie ein Kopf aus einem Nichts hervortrete. Meine ganze Sorge war dieser Kopf, der auf mich herabschaute. Er schaute nicht einmal wirklich, sondern so, als sähe er mich nicht oder als hätte ich gar nicht da. Ich hatte Angst, er könnte mich plötzlich sehen, sich auf mich stützen, mich beißen. Aber nein, ganz und gar nicht. In seinen Augen lag weder Zorn noch Erregung. Da war nichts, nur grosse Augen, nach vorn gerichtet. Und vorn war nichts.

Wie eine Antwort auf meine Fragen und Vermutungen, die in der rechten unteren Ecke der Szene ohne besonderen Nachdruck entstanden und sich verflüchtigt, setzte sich nun in einem kleinen viereckigen Rahmen, wie auf der Matscheibe bei einer Fernsehsendung, ein Geschehen in Gang. Es war so unbegreiflich wie die geheimen Riten im Allerheiligsten des Tempels, wie die stumme Handlung, mit der der Priester das letzte Abendmahl Jesu und sein Opfer vergegenwärtigt. Ich sah das Kamel, geführt von seinem Besitzer, in einem bedächtigen Gang, als wäre jeder Schritt ein Ereignis und fortschreitende Geschichte. Dann, ohne Übergang, ohne Kampf, ohne Täter, ohne Schuss oder Waffe, absolute ohne Ursache, fiel der Mann mit dem weissen Gewand und dem Turban um. Der Kameltreiber fiel um, fiel tot um, und sein am Boden liegender Kopf drehte sich zur Seite. Trotz der Dunkelheit der Szene war eine Blutlache zu erkennen. Das Kamel flüchtete aber nicht, es schnaufte nicht und geriet nicht in Panik oder schlug aus. Es blieb stehen. Seine Zügel hingen herab, es schaute von oben herunter und zugleich nach vorn, mit einem Blick, der alles und nichts umfasste, mit einem starren und durchdringlichen Blick, als sei es immer da gewesen und bliebe für immer.

Obwohl ich sicher war, nicht zu träumen und das, was geschah, wirklich zu sehen, sagte ich mir, es sei nur ein Tagtraum, eine Vision, eine Halluzination, die sich nie wiederholen würde.

Am Morgen, an irgendeinem Morgen, es gibt keine Zeit,

الخدعة

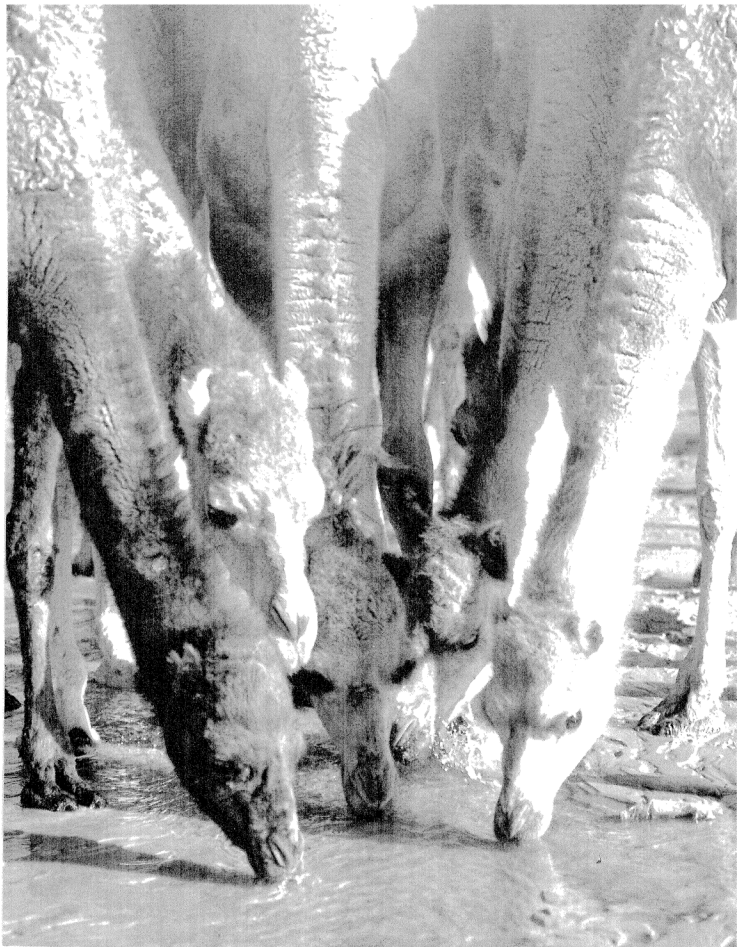
لا بد لكل مرة من أول مرة، وأول مرة كانت ليلاً، وهناك قمر ينشر سلاماً فضياً، والتعب صاف يتدفق ماثلاً على مبل، وبخير خنوق، ولا تملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر، ذوباً طارحاً يحدث أمامك، وفي الحال: إلا أن نظماً، وتحاول أن تقرب، أو على الأقل أن تتدقق، ومثل يجسدي كله، ومددت يدي وما كادت القطرات للتلالة الباردة تصل إلى فمي، ما كدت استمتع بلذة التدفق الأول، حتى رأيت، بجوار صورتي المهيمنة اعترافاً بدرجات الأبيض والأسود فيها، واعتراف القمر، صورة رأس آخر، رأس طويل ممتد إلى الأمام وكأنما امتدت يد جذبت ملامحه كلها بمنف إلى خارج وجهه، رأس طويل ينثني بقع عريض واسع سعة لا حد لها، وكأنما لا يكفي هذا فأضاح شق بالولول. رأس جل لا بد، بلا صوت، بلا ضجة، بلا جرحه.

فجأة كان الرأس. لم أذعر ولا صرخت، فقط التفت. لا شيء، إلا الأضداد. كان قد ذهب القمر واختفى النبع والخبير ولا فضة. كنت وحدي وأمامي غير بعيدني ذلك الرأس يطل على من فوق. لا أرى له جسداً وإنما فقط رقية، غليظة، طويلة، مقوسة: حادة من أسفل كأنها مخروط، رقية تنسني من أمام الرأس، ذلك الرأس: ولا جسداً والأغرب أنني لا أعجب، ولا استأمل كيف يمكن لرقية أن تنبئ من لا جسداً، فهي كله ذلك الرأس المائل على من أعلى، فهو حتى لا يكن يطل علي، وكأنه لا يراني أو لست هناك بالمره، وخوفي كان لي يراني فجأة، فينبض، ويضغ، ولكن، أبداً. لا غضب في عينيه. لا انفعال، لا شيء، إنما عينان كبيرتان مستقرتان على الأمام، ولا شيء، أمام.

وكانما رداً على تساؤلاتي وطوني التي تنشأ وتدور بلا حاسن، في ركن المنظر الأمين، وفي بروز صغير مربع وكما يحدث في برنامج التلفزيون وعلى شاشته، حدث بدأ يدور، فمغماً كشتمليات الكهنة في حجرات المباد الخلفية كالتخصيص الصامت الذي يمد به النفس الوعاء الأخير وسبل المسيح رأيت ذلك العمل مسجوباً، وساحبه صاحبه وعلى وقع منتد وكانما كل لحظة حدث وتاريخ بعضيان، ثم بلا مقدمات، بلا معركة، بلا فاعل أو طاعاً أو سلاح، بلا شيء، على الإطلاق يسقط الرجل ذو الجلبيل الأبيض والعمامة، سقط قتلاً بقول رأسه المظروح فوق الأرض ورغم ظلام المشهد كانت بركة دم. وأيضاً لا انطلق الجمل هارياً، ولا جميع، ولا ثاراً أو (مهرب بالقلعة)، ظل وثقاً وقد تدلل مقوده، في البؤاء ينظر، من عل، أيضاً إلى الأمام، نظرة ملينة بكل شيء إلى درجة اللاشيء، ثابتة مستمرة وكانما كانت أبداً وستظل تكون.

ورغم تأكيدني أنني لا أعلم، وإن ما حدث رأيته: قلت: حلم يقظة، رؤيا: تخريف، أبداً أن تعود.

وفي الصباح، أي صباح، فلا زمن، كنت استحم تحت الدش حولي ستارة تمنع تسرب الرذاذ، مستمتعاً إلى أقصى حد بأي داخل الحمام الخالي، وداخل الستارة التليفونية المزرعة: مع نفسي تماماً. وإذا بشيء، يداعب



الساترة البتونية المزر كفة : تم يربحها وتظهر الشفتان الضخمتان أو بالأحرى الثلاث شفاء . منفرجة ومفتوحة وكأنتما تنوي ابتلاع كل شيء بينما تبدو الأسنان . كبيرة . مطبقة . محكمة وكأنتما تخالف إذا فتحت أن تغلق شيئاً . أي شيء .

ثم أصبح الرأس كله معي . داخل الساترة . تحت الدش . دهشت قليلاً ولكني واصلت الاستحمام وروح من خلال أسلاك الماء الرفيعة اتطلع ملياً إلى العينين لملي لمع شيئاً لملي أعرف لماذا أخل وماذا يريد . لملي أدرك للحظة أنه يراني حتى . ولكن ، أبداً ، كان يطل . من عل وأيضاً إلى أمام . فتحت الجريدة أقرأها . ولم أدهش حين شمرت بعر كة . ولا حين انفتحت السطور . ثم تباعدت . وبلا صوت تمزيق اخترق الرأس الجريدة وأصبحت لا أرى سوى شفاها الثلاث . يشه منظرها . قريبة جداً من وجهي . فتحت أنفي الواسعة أراها ، بكل شرة داخلها والأسنان كبيرة منطجة منطجة ليس بينما فرجة .

ركبت الأتوبيس . والازدحام واصل حد الاختناق ولا هم لكل منا إلا المحافظة على كيانه . وفتحة وجدت الرأس الصامت الصائم عن الحركة يطل . كان مبهده . كهيلاً باتارة الذعر أو على الأقل الطلع ولكن القريب أن التادر من الرقاب هو الذي انتبه . وحتى لم يطل انتباهه . إنما هي نظرة ألقاها كأنها تمود أن يلتفتها ثم عاد إلى حركة المحافظة على ذاته . الأغلب الأعم لم يحفل حتى بمجرد الانتباه .

وفي المساء . داخل غرفة النوم المغلقة . ولا شيء هناك الحب والرغبة . إذا بي أكتشف أن شيئاً يتسلل بغلظة بيننا . بلا عاف . وبلا حياء . وربما بلا وعي بما يدور ولكنه أصبح في النهاية بيننا . ولم تحتمل هي . بكل عنف وغضب واستكثار أزماته جانباً فأثار ع . ولكنه : يتؤدة وبصير وباسرار عاد يتسلل بين سدريتي وبطريقة بدا معها أن لا فائدة من إراحته .

ودرغم أنني لم أكن مندهشاً . أو غاضباً بشدة . أو مستكثراً . إلا أن شعوراً ما بدأت أحسه . شعوراً لا أجد له وصفاً فالتفدما ربما لم يعرفوه ولم يكتشفوا له اسماً . لكنه أصبح موجوداً . وملعباً . وهكذا أخبرت زملائي في المكتب وأصدقائي وواحد منهم فقط هو الذي لم يصدق أما الباقون جميعاً فقد ضحكوا وظلوا يشيرون بحلي ويضحكون وكأني . أخيراً . رويت نكتة قد قديمة . كان واضحاً أنهم من زمن يمايئون نفس الشعور . وأن رأس العمل يظهر لهم في كل مكان وفي أي ساعة . ولكن السؤال : أهو نفس الرأس يظهر للجميع . . لم أن لكل منا رأس جملة النعاس . كما يقولون في الأساطير أن لكل من أخته تحت الأرض أو فوقها أو ككتابه يوم القيامة الذي يخلق في عنقه ؟

تصعبت المناقشات وامتدت والغريب أن الجزء . منها كان في حضوره . وقد أطل علينا من الباب المؤدي لمكتب المدير . أطل بنفس طريقتي . من فوق . أماناً يحدق صامت لا يتحرك عناء حافظاًن بكل شيء إلى درجة اللاشيء . والمناقشات جارية صارخة أحياناً قد تزوب إلى هدوء . حين يتخذ أحدهم وضع العالم العارف . وصوت خافت يتكلم ويحطل . بينما رأس العمل يطل عليه من فوق . مناقشات كالأرواح الصغيرة أو الكبيرة لا تلبث أن

تدوب في بحر ساكن تماماً كأن سطحه من زجاج . بحر واسع لا حد له ولا شاطئ .

أنا شخصياً . رغم أنه يظهر لي في اليوم أكثر من مرة وفي آخر الأماكن توقفاً أن أراه . أحياناً أكاد أشك في عقلي وفي حواسي وأرفض أن أصدق ما أرى بل حتى ما يراه الآخرون معي . هناك خطأ ما لا بد . أو وأرفض ما تشاء لي الثورة والرفض ولكنها نوبات . ليست سوى نوبات لا تلبث . بهدوء . أن تدوب . بنفس التؤدة التي يظهر بها رأس العمل . كل ما يحدث أنه لدى كل نوبة . خاصة إذا أدت بي إلى غيظ أو اشتغال ترداد بشدة مرات ظهوره . بحيث أراه كلما تلفت . أينما حرت . أينما ذهبت . من أمامي وورائي وبينيني ويساري وأمامي . بل . وهذا هو المربع أحياناً أراه داخلي أنا . موجوداً بتدقيقته الأمامية التي لا تطرف داخل ذاتي الخاصة تماماً . وأسأري . بل أحياناً أراه في طغرفاتي يطل على أمي وهي تضغني أو ربما على أبي وهي يخلطني . أحياناً وأنا أرونو إلى المستقبل ومن خلال أكرام المشايير والعلط . بأذنيه الصغيرتين تريحان الأكرام جانباً ليطهر الرأس ويعلو ويبدأ يأخذ وضعه التقليدي .

ماذا أفعل ؟

كلما سألت الناس قالوا أقبل مثلما يفعل الناس . وأسأل ماذا يفعلون فأجدهم لا يفعلون شيئاً بالمره . أحياناً يحاول البعض لمسها والتلميس عليها ويعددها . أحياناً يتور البعض ويغضب ويسبوا . بعض آخر يركبها ويطلعها ولكن رأس العمل يتبني دائماً كما هي . ثم يتحدون فيها . ثم يملون الحديث . ولا يعود ذلك الوجود القريب لرأس العمل ظاهرة قابلة للتوقف أو حتى النظر . بل تتحول على يد الناس . ومع في هذا عاقرة . أي ظاهرة مفيدة . مرة في الاعتذار عن تأخير . في تبرير اشتداد الحرارة في الصيف . في التبشير بحلول النعمة إذا حلت أو العور على علامة للتقعة .

وينم هذا كله دون أن يشير دهشة أحد . أو استغرابه أو حتى يفكر لحظة وتأمل . وربما لهذا رأس العمل لا يكف عن الظهور . ربما لو اندهشنا : فقط اندهشنا . كلنا اندهشنا كلما ظهر لما ظهر . ربما نحن مرضى . كلنا مرضى قد أصبنا يوماً بمس في خيالنا ترك آثاره على رأس عمل . أو ربما الإصابة قضت فنياً على مراكز الدهشة والعجب أو ربما شيء آخر . ربما التطور . أجل التطور قد وصل بنا إلى مرحلة الإنسان الذي لا بد أن يظهر له رأس العمل . بحيث تكون الذكارة لا أن يظهر . وإنما أن يستيطد ذات صباح فجده لا يظهر . أي معيبة أسأنته وأي ضياح . وماذا تفعل ونحن قد أصبحنا لا نحيا الحياة أو نزالها لأننا نريد ما وإنما لأنه يطل علينا كلما شرعنا في عمل الشيء . أو مردولة الانفعال . لولا أدراكنا أنه سيظل ما أقدمنا أبداً على شيء . ولولا ادراكي لوجوده ما كنت أبداً قد أقدمت على ما أقدم عليه الآن . فالآن . وبلا ذرة دهشة أو غرابة ودون أن أرفع رأسي متأكد أن رأس العمل يطل علي . ذلك الرأس العالي الطويل وكأنما مطعت ملامحه كثيراً إلى أمام والشفاة الثلاث الكبيرة إلى حد الوم . والأسنان المتراسة . ستة كبيرة بجوار ستة كبيرة . منطجة تماماً ولا فرجة بينها . إلى أمامه يتطلع ولا يتحرك . لا يغضب ولا يرضى . لا يحفر ولا يشيط . لا يفعل شيئاً أبداً إلا أن يطل . مجرد أن يطل . .

wusch ich mich unter der Dusche, um mich ein Vorhang, der das spritzende Wasser auffing. Ich genoss es, allein im Bad zu sein hinter dem bunten Nylonvorhang, ganz allein mit mir. Plötzlich bewegte etwas leicht den bunten Vorhang, schob ihn ein wenig zur Seite, und die beiden, richtig gesagt, die drei gedunsenen Lippen wurden sichtbar. Sie waren weit aufgerissen, als wollten sie alles verschlingen. Zwischen ihnen erschienen die Zähne, gross, fest aufeinandergepresst, als bestünde die Gefahr, dass etwas aus ihnen entweichen könnte, irgend etwas.

Dann trat der ganze Kopf zu mir durch den Vorhang unter die Dusche. Ich wunderte mich etwas, aber ich fuhr fort, mich zu waschen. Durch den Wasserstrahl hindurch betrachtete ich aufmerksam die Augen, in der Hoffnung, zu entdecken, festzustellen, warum er erschienen sei und was er wollte, vielleicht einen einzigen Augenblick lang zu wissen, ob er mich überhaupt sähe. Aber nein, gar nicht. Er schaute von oben herab und nach vorn.

Ich faltete die Zeitung auseinander, um sie zu lesen, und wunderte mich nicht, als ich eine leichte Bewegung spürte, auch nicht, als die Zeilen zu tanzen begangen und sich auseinanderhoben. Ohne das Geräusch des Zerreißens durchbohrte der Kopf die Zeitung, und ich sah nun lediglich die drei Lippen. Ein schrecklicher Anblick, ganz dicht vor meinem Gesicht, ich sah die grossen Nüstern und jedes einzelne Haar und die grossen regelmässigen Zähne, fest aufeinandergepresst.

Ich bestieg den Bus, das Gedränge war zum Ersticken, und keiner von uns hatte eine andere Sorge, als sich selbst zu behaupten, der Schaffner hütete sein Geld und der Fahrgast seine Ehre. Plötzlich sah ich, wie der stumme, unbewegliche Kopf auf uns herabschaute. Sein Anblick allein genügte, Schrecken zu verbreiten oder zumindest Unruhe, aber es war sonderbar, dass nur sehr wenige Fahrgäste aufmerksam wurden; und auch ihre Aufmerksamkeit hielt nicht lange an, sie warfen nur einen flüchtigen Blick darauf, als seien sie daran gewöhnt, dann kehrten sie zum Kampf der Selbstbehauptung zurück; die meisten allerdings blieben gleichgültig.

Spät abends im geschlossenen Schlafzimmer, es gab nichts als Liebe und Begierde, entdeckte ich plötzlich, dass etwas sich zwischen uns schob, ohne Gewalt und ohne Scham und vielleicht ohne zu verstehen, aber zuletzt war es zwischen uns. Sie konnte es nicht ertragen; mit Heftigkeit, Zorn und Entrüstung stiess sie es fort, und es gab nach. Aber, bedächtig, geduldig und beharrlich begann es sich wieder zwischen unsere Körper zu schieben, und schliesslich schien es vergeblich, es fortzudrängen.

Und obwohl ich mich nicht wunderte und auch nicht sehr ärgerlich oder entrüstet war, stieg doch langsam ein Gefühl in mir auf, für das ich bei den Alten keine Beschreibung finde. Vielleicht haben sie es nicht gekannt oder dafür keinen Namen gefunden. Aber das Gefühl war schliesslich da, wurde aufdringlich, und so redete ich darüber mit meinen Kollegen im Büro und mit meinen Freunden.

Es war deutlich, dass sie seit langem unter demselben Gefühl leiden, und dass ihnen der Kamelkopf überall und zu jeder Stunde erscheint.

Ich selbst, obwohl er mir täglich mehr als einmal und immer unvermutet erscheint, zweifle gelegentlich beinahe an meinem Verstand und an meinen Sinnen und lehne ab, zu glauben, was ich sehe und was sogar die anderen gleichzeitig wahrnehmen. Es muss da einen Fehler geben. Die Wissenschaft, der Verstand lehnt es ab, aber schrecklicherweise ist es da und geschieht. Ich lehne mich auf und sträube

mich, aber das sind Anfälle, die schnell wieder abklingen, sobald der Kamelkopf erscheint.

Alles, was dabei bewirkt wird, ist, dass mit jedem Anfall, vor allem wenn er mich zu Erregung und Zorn treibt, sein Erscheinen häufiger wird, so dass ich ihn überall sehe, wohin immer ich mich wende, laufe, gehe, auf allen Seiten, vorn und hinten, links und rechts, und nicht nur dort, das ist das Furchtbarste, ich sehe ihn manchmal auch in mir selbst, mit starrem, nach vorn gerichteten Blick ohne Wimpernschlag, in meinem geheimen Innersten selbst, und nicht nur dort, manchmal sehe ich ihn in meiner Kindheit, wie er auf meine Mutter herabschaute, die mich gebiert, oder auf meinen Vater, der mich zeugt. Manchmal, während ich in die Zukunft blicke und Pläne zurechtlege, drängt er sich mit seinen merkwürdigen kleinen Ohren durch den Stapel von Projekten und Aussichten und schiebt sie beiseite, um die Schwermut erscheinen zu lassen, die nun hochsteigt und ihre gewohnte Haltung einnimmt.

Was soll ich tun?

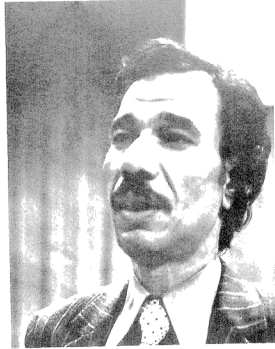
Jedesmal wenn ich die Leute frage, sagen sie, tu, was alle tun. Und wenn ich frage, was alle tun, stelle ich fest, dass sie überhaupt nichts tun. Manchmal versucht jemand, ihn zu berühren, zu streicheln und zu tätscheln, manchmal begehrt jemand auf, wird wütend und verflucht ihn, ein anderer tritt nach ihm, stösst mit dem Kopf nach ihm, aber der Kamelkopf bleibt immer, wie er ist, und die Leute bleiben, wie sie sind. Sie wundern sich erst, dann sprechen sie darüber und finden es schliesslich langweilig, und so wird die befremdliche Existenz des Kamelkopfes ein Phänomen, bei dem man sich nicht länger aufhält, das man nicht beachtenswert findet; es verändert sich unter den Händen der Leute – darin sind sie genial – in ein nützliches Phänomen, das manchmal eine Entschuldigung für eine Verspätung abgibt, manchmal dazu dient, die Trägheit zu rechtfertigen oder die Arbeit zu verweigern. Für alles das ist der Kamelkopf gut.

Dies alles geschieht, ohne dass es jemanden erstaunte, verwunderte oder für einen Augenblick zum Nachdenken brachte; vielleicht hört deshalb der Kamelkopf nicht auf zu erscheinen, vielleicht, wenn wir uns wunderten, nur wundern, wenn wir alle uns wunderten, dass er erscheint, hörte er auf zu erscheinen. Vielleicht sind wir krank, sind wir alle krank, an irgendeinem Tag ist unserer Phantasie etwas zugestossen, dass Male in der Form eines Kamelkopfes hinterliess, oder vielleicht vernichtete die Wunde das Zentrum des Staunens und Sich-Wunders in uns – oder vielleicht ist es noch etwas anderes. Vielleicht liegt es in der Entwicklung; ja die Entwicklung des Menschen hat die Phase erreicht, in der der Kamelkopf dem Menschen erscheinen muss, so dass es einer Katastrophe gleichkäme, wenn der Kamelkopf nicht erschiene. Sollten wir eines Tages erwachen und feststellen, dass er nicht mehr erscheint, so wäre das ein Unglück und ein Verlust. Was können wir tun, ausser den Kamelkopf sehen? Er sieht uns nicht, aber wir sehen ihn; jetzt, ohne das geringste Erstaunen, ohne dass ich meinen Kopf hebe, bin ich sicher, dass der Kamelkopf auf mich herabschaut, dieser grosse schmale Kopf, mit den mächtigen, gedunsenen Lippen und den regelmässigen Zähnen, ein grosser Zahn neben dem anderen, aufeinandergepresst, er schaut nach vorn und bewegt sich nicht, er beisst nicht und verschwindet nicht.

Auch du, Leser, sei dessen sicher, wirst mit derselben genialen Fähigkeit, dich nicht zu wundern, sein Erscheinen durch diese Zeilen hindurch aufnehmen, mit derselben Fähigkeit, dich nicht zu wundern, das ist gewiss.

قصائد في زورق رع

أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٤)



أمل دنقل

صورة

هل أنا كنت طفلاً . . .
أم إن الذي كان طفلاً سوي ؟
هذه الصور العائلية
كان أبي جالساً ، وأنا واقف . . . تتدلى يداي !
لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمي الآن لي .
صرت عني غريباً
ولم يتبق من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمي . . .
من قصيدة أمل دنقل الأخيرة : « الجنوبي »

الطيور

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلول الرياح !
ربما تنتزل . . .
كي تستريح دقاسق . . .
فوق النخيل - النخيل - النخيل - التماثيل
أعمدة الكهرباء -
حبواف الشبابيك والمغريسات
والأسطح الخرسانية .

من «أوراق الغرفة ٨»

ولد أمل دنقل في قرية « القلمة » على بعد عشرين كيلومتراً من مدينة
قنا في الصعيد الأعلى من مصر في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ وصدرت له ستة
دواوين شعرية هي :

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩)
تعليق على ما حدث (١٩٧١) (١٩٦٩)
مقتل القمر (١٩٧٤)
العهد الاتسي (١٩٧٥)
لا تصالح (١٩٨١)
«أوراق الغرفة ٨» (١٩٨٣)

«أوراق الغرفة ٨» هو آخر دواوين الشاعر الراحل أمل دنقل .
والغرفة رقم ٨ هي آخر الغرف التي قاوم فيها مرضه ، قرابة عام
ونصف ، في المعهد القومي للأورام ، من فبراير ١٩٨٢ الى يوم رحيله
الساعة السابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو ١٩٨٣ .
بعض هذه القصائد مثل «الطيور» و«الحبيل» و«الى محمود حسن
اسماعيل» في ذكراه» ، تعود الى عام ١٩٨١ .

وهناك قصائد أخرى مثل : «الجنوبي» و«زهور» و«السريـر»
و«لعبة النهاية» ، هي يوضح من وحي النهاية .

Amal Dunquell

Das Bett

Sie machten mir vor, daß das Bett mein Bett sei,
daß die Barke Ra
mich über den Schlangensee tragen werde,
damit ich am Morgen wieder geboren werde,
sollte der Sonnengott erwachen.

Auf Hochglanzpapier trugen sie ein,
meine Nummer ohne Namen,
hefteten die Blutwerte an
und benannten die unbekannte Krankheit.

Das machten sie mir vor, und ich glaubte es.
Das Bett dachte,
ich sei – wie es selbst – ohne Seele.
Seine Rippen schmiegt sich an mich.
Das Leblose umfängt das Leblose
schützend vor den Augen der Leute.
Ich und das Bett wurden
eins ... wartend auf das Ende.

In tausend Nächten
umschlangen mich metallene Arme,
durchbohrten meinen Leib,
daß er blutete.

In meinem Daliegen drehte ich mich,
könnte den Arm nach dem Essen strecken.
Da entdeckte das Bett meine List
und zitterte.

Es zog sich zusammen wie ein versteinierter Igel
und verharrte in Schweigen.

Ich sagte: Herr, warum weist du mich ab?

Nun sprichst du zu mir, erwiderte es.

Wer durch mich hindurchgeht, auf den antworte ich
mit Stöhnen.

Betten unterscheiden nicht zwischen Leib und Leib,
Betten sind immerwährend.

Die darauf fliegen, verlassen sie schnell
und steigen zurück in den Fluß des Lebens, um darin zu gehen
oder tauchen tief in den Fluß der Stille.

Dieses Gedicht hat Amal Dunquell (1940–1983) während seiner
Krankheit zum Tode geschrieben. Er starb am 21. Mai 1983 an Krebs.

Übertragen von Nagi Naguib

أمل دنقل : السرير

أوهمني بأن السرير سريري !
أن قارب «رع»

سوف - يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية . . إن سطرع

(فوق الورق المصفول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول)

أوهمني فصَدَقَتْ . .

(هذا السرير

ظنني - مثله - قاذف الروح

فالتصقت بي أضلاعه

والجماد يضم الجماد لحية من مواجحه الناس !)

صرت أنا والسرير . .

جسداً واحداً . . في انتظار المصير !

(طول الليلات الألف

والأذعة المعدن

تلتف وتمكن

في جسدي حتى النزف)

صرت أقدر أن أتقلب في نومي واضطجاعي

أن أحرّك نحو الطعام ذراعي . .

واستبان السرير خداعي . .

فارتعش !

وتداخل - كالتفنذ الحجري - على صمته وانكمش

قلت : يا سيدي . . لم جافيتي ؟

قال : ها أنت كلمتي

وأنا لا أجيب الذين يعمرون فوقي

سوى بالآنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو ينجسوا بنهر السكون !

أوبرا «إخناتون»

صعود وسقوط فرعون

عرض . ن عبده

« الشمس هي عين العالم ، بهجة النوار ، تاج السماء ،
رقة الطبيعة ، جوهره الخلق » (إخناتون)

عزلة عما يجري في أنحاء البلاد . ولكن سحب المؤامرة والثورة على الملك وديانته الجديدة تتجمع ويتلبذ الأفق ، ويجتمع شمل المتأمرين من كهنة آمون ورجال العهد القديم برئاسة «حور محب» قائد الجيش ونائب الملك . ويسقط فرعون وتدمر مدينته «إخيتاتون» (تل العمارنة) .

ويُرفع الستار في النهاية عن أنقاض وآثار تل العمارنة في عصر السياحة الجماهيرية . وننتقل بين لمحّة وأخرى من الماضي البعيد الى الحاضر ، ونرى روحي إخناتون ونفرتيتي يتجولان بين ما تبقى من مدينتهما من آثار ، بينما السياح من أمم الصناعة الحديثة ، من أمريكا وأوروبا واليابان يعيشون في المكان .

الموسيقى

في البداية ، تنعكس على الستار قذائف من الألوان ، بينما تعزف الموسيقى إيقاعاتها الأولى النمطية المتقطعة . لا تأخذ هذه «المقدمة» الموسيقى التي تستغرق نحو عشر دقائق صيغة «الافتتاحية» الأوبرالية التقليدية ، ولا تعد المشاهد بحدث أوبرالي ميلودرامي تتجلى فيه فخامة التاريخ وترفه ، على نمط أوبرا فردي «عايدة» وقصة حب عايدة وراميس .

وظيفة هذه الإيقاعات الأولى هي التمهيد لاستيعاب هذه الموسيقى الجديدة التي تقوم على التناغم والتكرار وكذلك

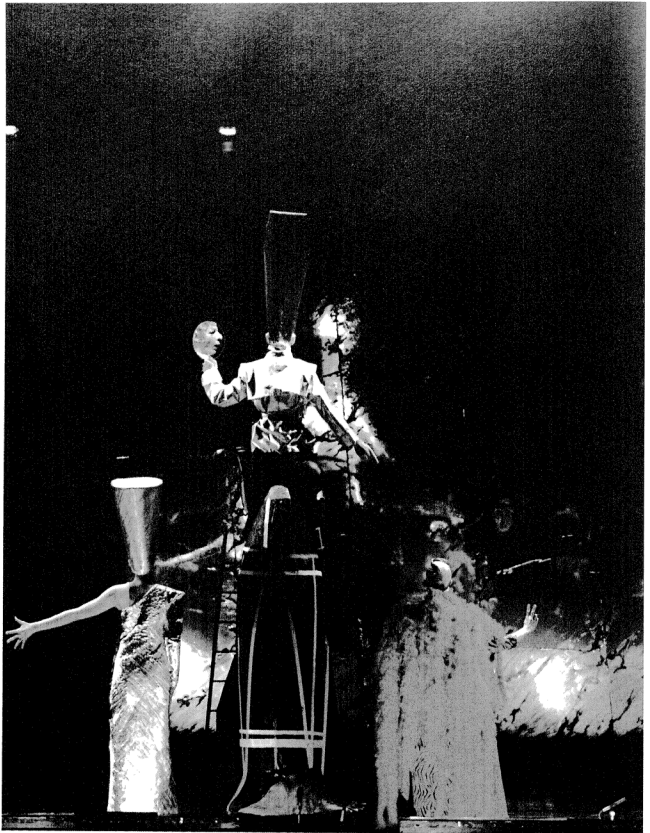
المؤلف هو «فيليب كلاس» Philip Glass . وهو ليس صاحب الموسيقى فحسب ، وإنما أيضاً مؤلف النص الغنائي بالاشتراك مع آخرين . ولكن التأليف هنا بمعنى اختيار النصوص من بين المتون المصرية الأصلية ، بالإضافة الى بعض النصوص من العهد القديم (من المزمور ١٠٤) التي تحمل أصداء لانشودة إخناتون الشفيرة الى الاله «أتون» .

وتمتاز القصة بوضوحها وعناصرها الأوبرالية والكورالية .

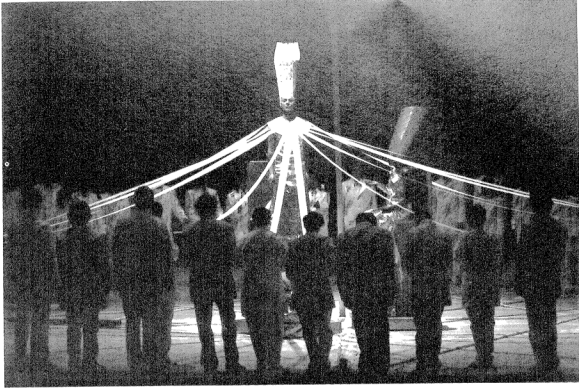
في الفصل الأول : جناز الملك الأب «أمنحوتب الثالث» وشعائر الدفن ، ثم تولي «أمنحوتب الرابع» العرش ، وهو الذي عرف باسم «إخناتون» ودعا الى عبادة «أتون» إلهاً واحداً ليس له شئيل ، وأسس هكذا ديانته الجديدة التي تأمر بالتوحيد ، وصور هذا الاله الواحد في صورة قرص الشمس الذي يرسل أشعته كل صباح على الكون ، فيبعث الحياة بعد ظلام الليل .

في الفصل الثاني : إخناتون مع زوجته نفرتيتي في مناجاة ليلية طويلة تحت سماء تغطيتها النجوم ، وخلال ذلك تشاد مدينة «العمارة» العاصمة الجديدة ، وتسمى «أختأتون» (إخيتاتون) أي قرص الشمس .

وفي الفصل الثالث والأخير : إخناتون مع بناته الست وزوجه ، وقد انسحب الى الداخل ينعم بحياته الخاصة ، في



أوبرا إخناتون . من مناظر أوبرا إخناتون . تصوير هورست هوبر . الراوي إلى اليمين ونفرتيتي إلى الشمال ، وفي الوسط إخناتون يلقي أول خطاب له ليعلن ثورته على كبة آمون .



إختناون في تل العمارة بيني مدينه على هيئة قرص الشمس «أختناون» .

بعض اللحظات الحاسمة في الفصل الثالث . وتمتد الموسيقى بطابعها النغمي التمثيلي هذا في الزمن ، وتكاد هكذا تختصر أو تمحو إحساسنا بالزمن . ولا تخلو هذه الموسيقى من تملق المشاعر ومن عناصر الطرب التي تخدر الحس ، وهي موسيقى غير مألوقة على آذان جمهور الأوبرا التقليدي .

المضمون والصورة

يترجم الاخراج النص والموسيقى الى صور ، ويفتح من خلال الصورة آفاقاً تخيلية مثيرة ، باستخدام الألوان الزاهية والأزياء الغريبة والوسائل والحيل التقنية (وسائل الاضاءة والخداع البصري وضوء الليزر والسطوح العاكسة والفانوس السحري ، والأشكال الهندسية : المكعبات والدوائر والكرات والمجالات ..) بحيث نستطيع القول إن المعارف التقنية الحديثة والقدرة على استخدامها من شروط ومقومات الخيال الحديث .

هدف الاخراج من استخدام هذه الوسائل - ومن الاستعانة

التمديد للمضمون ، فالهدف ليس التاريخ كحدث احتفالي وإنما كنموذج لشيء حاضر .

تستغني الموسيقى في هذه الأوبرا عن مجموعة «الفاجوت» (الباصون) وعن مجموعات الفيولا (آلات الكمان) ، أي تستغني عن الآلات الوترية ، وتعتمد بشكل أساسي على آلات النفخ الخشبية والنحاسية وعلى التوبا Tuba (وهي أضخم الآلات النحاسية ولها صوت عميق يعيل الى الغلظة) وعلى آلات ضبط الايقاع التي تتمثل في الطبول والدفوف والصنوج والأجراس .

لا تتأجج هذه الموسيقى ولا تستعر ، وإنما يغلب عليها النغم الناعم والتوافق والتتابع في دوائر موسيقية متتابعة قد تضيق وقد تتسع ، قد تبطلء وقد تسرع وفقاً للمواقف ولأحداث . وحين تتسع هذه الدوائر الموسيقية تنبسط الألحان وتكتسب قوة ودقة في التعبير .

المادة الموسيقية بسيطة ، تقل فيها المكونات الدرامية باستثناء

بالباتوميوم - هو شحذ الآفاق الادراكية للمتفرج وتحريره من المسار الضيق للحكاية أو القصة المروية ، وتقريب هذا الماضي السياسي والانساني الى الحاضر . ولا غرابة أن تبدو هذه الأحداث من خلال التداعيات والمشاعر التي تثيرها فينا ، وكأنها تمتد الى الحاضر . فالتاريخ لا يقدم هنا كترديد بلاغي أو خطابي لشيء كان .

ويحرص المخرج على تضمين التاريخ المعروض بواسطة الصور الكثير من اللقطات اليومية والجريئات التي تذكرنا على الدوام بموقعنا في الحاضر وأتينا نشاهد عالماً قد صنعه الفن ، هذا الى جانب الصور ذات الاليعاء السحري التي تبدو من عالم اللاوعي أو من عالم الأساطير .

تصاحب «المقدمة» الموسيقية حركات باتوميومية يؤديها ساعدان فتيان وكأنها تصدر عن تمثال أو عن قوة صماء ، فنحن لا نرى من صاحبها غير الأطراف . ويتكرر هذا الباتوميوم في المشهد الثالث لسقوط فرعون . هذه الحركات الباتوميومية متعددة الطبقات والايحاءات ، وقابلة للعديد من التفسيرات .

في الدقائق الأخيرة من المقدمة ، نرى على خشبة المسرح صارياً أو شيئاً أشبه بالصاري وقد يكون أيضاً شاهد قبر أغلله رأس تحمل خوذة . وحول الصاري يدور لاهتاً أحد المصريين ، وقد شهد برباط الى الصاري ، أو قل الى مركز السلطة . هذا الرباط كما تتبين هو شريط عريض من الحرير اللامع . يعدو المصري ويفك في عدوه هذا الشريط الذي يغلف الصاري ، فيلثف الشريط حول جسده حتى يكاد أن يختنق داخله . وفجأة ينهار الصاري أو الشاهد ويتحطم وكأنه غول أجوف : لقد مات فرعون .

ومن ثم تبدأ شعائر الدفن . وتمتد هذه الشعائر الجنزوية متقطعة خلال فصول الأوبرا ، بحيث نلمح من خلالها رحلة الملك المتوفى «أمنحوتب الثالث» عبر العالم السفلي حتى صعوده الى مملكة السماء ، الى الاله الكبير «رع» .

تحتل الشعائر الجنزوية مكان الصدارة في هذا الفصل الأول من الأوبرا ، ثم تتراجع بعد ذلك الى الخلف كاطار يغلف من بعيد فصول ثورة إخناتون .

قبل أن يطأ موكب الجناز خشبة المسرح يلتقي «الكاتب» النص التالي بلغة الجمبور ، وهو من «نصوص الأهرام» القديمة :

انفجر باب الأفق المزدوج على مصراعيه
فُتحت الرلاج
سحب دابة تظلل السماء
النجوم تتهاوى
الأجرام ترتفع
عظام الصن ترتجف
يلوذ حراس الأيول بالصمت
حين يصرون هذا الملك
روحاً قد استيقظت من رقادها
يسقط الناس (أموأت)
تمحى اسماعلهم من الوجود
اقبض ذراع هذا الملك
اصحبه الى السماء
حتى لا ينضى على الأرض
بين الناس (....)

ويقوم «الكاتب» في هذه الأوبرا بدور الراوي ، ووظيفته هي تفصيل الأحداث وتلخيص المتون الأصلية (المصرية والعبرانية) بلغة الجمبور .

يدخل موكب الجناز متقدماً مجموعة من كهنة آمون ، بينما ينشد «كورال الرجال الصغير» :

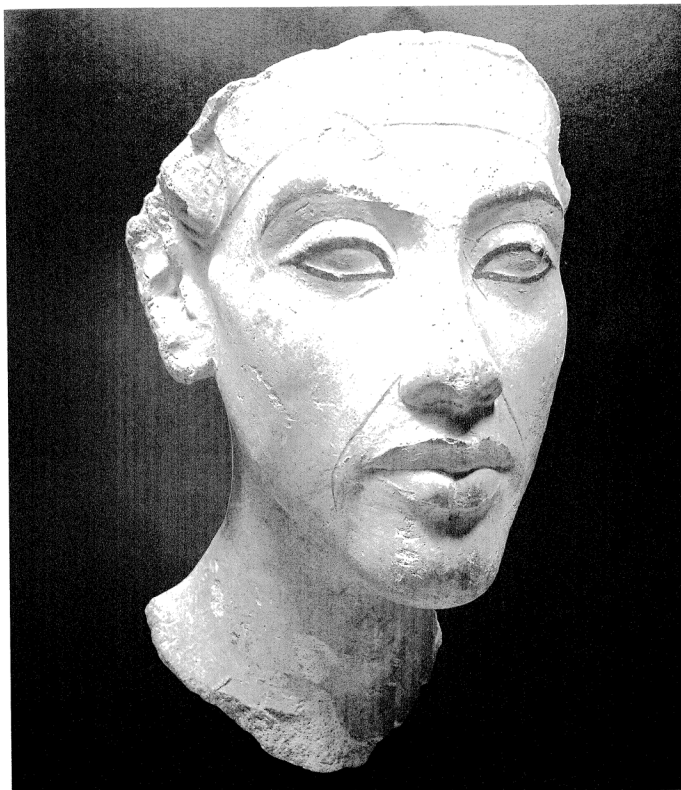
الحياة ، الحياة . فلتكتب لك الحياة
بلايين السنين
زمناً يمتد الى ملايين السنين

ويتمجه الموكب الى أعماق المسرح ، في حين ينشد «الكورال المشترك» من «كتاب الموتى» :

السلام لك ، أيها القادم بمركب رع
قوية قلاعك في الريح
تنمض بها عباب بحر من النار
الى العالم السفلي

(فالرحلة عبر العالم السفلي مفعوفة بالأخطار)

داخل صخرة على هيئة مكعب نشاهد بواسطة ضوء اليزير - أي بواسطة تكثيف الضوء - مناظر من طقوس الجناز في حين يتحرك موكب قاتم مهيب يحمل نعش الملك متجهاً الى المكعب ، وحين يصل النعش الى المكعب يختفي داخله منتقلاً الى العالم السفلي تصحبه ترانيم الكورال . ثم تقضي



رأس الملك إخناتون . للمتحف المصري ببرلين . الأسرة الثامنة عشرة . نحو عام ١٣٥٠ ق . م . من فنون تل الممارسة . وتلصق من هذا الرأس للملاحق الذاتية للوجه ، والبدن عن النبطية .
فقد تميز الوجه هنا عطف الانفعالات والمواقف الذي تميز به فن تل الممارسة في سنواته الأولى . ويمتيز هذا الرأس تحفة نادرة من عمل النحات توت موزيس .



«تي» ، زوجة «امحتوب الثالث» وأم «امختون في الأسرة الثامنة عشرة» . رأس صغير يبلغ ارتفاعه ١٠-١٢ سم ولم يثر على بقية التمثال . والرأس مصنوع من خشب الأرز الصلب ويعتبر من روائع الفن الذي امتاز به عصر النصف الثاني من الأسرة الثامنة عشر .

ويتميز هذا الرأس بدقة ملامح الوجه وخصوصية هذه الملامح ، والعيان مغطتان والرأس مكسو بقلنسوة من الفضة تثبت على الجبين يفرط من الذهب ثم كسيت الرأس بعد ذلك بغطاء من الكتان المحلي يبعث الغرز الأزرق (متحف الآثار المصرية بباريس) .

والاجتماعية الاصلاحية ويواثمه . وهذا هو المقطع الوحيد من الأوبرا الذي يُشدد بلغة جمهور المتفرجين :

« اذا غربت في أفق المساء الغربي ، أطلعت الأرض وأصبحت كالطعة الباردة ، وهرع الناس الى منازلهم ليناموا وتبدأ حركتهم ، ولا ترى عين عينا أخرى ، حتى إن أمتنهم تُسرق من تحت رؤوسهم دون أن يشعروا .

أما الأسود فتخرج من أدغالها ، وتبدأ التباين اللداعة تسمى على الأرض . هذه هي مملكة الظلام إذ يخيم السكون على العالم . لأن خالق الأرض قد ذهب ليسترخ فسي أفقه . . . » .

« إذا ما أشرقت في أفقك كأتون يبدأ النهار ويعم النور الأرض ، وإذا ما برغت أشتكت أختي الظلام ، وعم الفرح أرض مصر . ويبدأ الناس بالوقوف على أقدامهم ثم يغتسلون ويبتهلون بأذرعهم اليك وقت شروقك ، ثم يخرجون سعيًا وراء أرزاقهم »

« ما أكثر مطوّقاتك التي نبهها : أنت الاله الواحد الذي ليس له مثيل ، خلقت الأرض طبقاً لما تريد . ولما كنت وحيداً خلقت الانسان والحيوان : الكبير منه والصغير ، وكل ما يسى على قدميه فوق الأرض وكل ما يخلق بجناحيه في السماء . أنت الذي أحللت كل انسان في سورية والنوبة ومصر في موضعه ، وأنتعت عليه بحاجاته . . .

« أنت خالق النيل في السماء ، ليسقط ماؤه فيسيل على الجبال كالبحر ، ويسقي حقولهم بما تحتاج اليه . ما أعظم تدبيراتك يا سيد الأبدية ، فقد وهبت شعوب الجبال نيل السماء . أما النيل الذي يخرج من العالم السفلي فقد وهبت مصر إياه . أشتكت تغذي الأرض ، فاذا ما أشرقت أينمت ونبتت بتأثيرك » .

في الفصل الثالث والأخير : إخناتون في قصره مع زوجته وبناؤه ، يعيش في «خلوة» وعزلة . قد شغلته فلسفته الدينية والاجتماعية وحياته الخاصة عن مشاكل الامبراطورية الواسعة ، وشغلته عن الاستجابة لرسائل الأمراء التي تتدفق عليه تنبهه الى الخطر الملوح في الشمال الذي يتشعل في ثورة الحيشيين والتي تطالبه بإرسال العون والرجال (كما هو معروف من رسائل تل العمارنة) .

سرعان ما تنتهي هذه «الخلوة» التي يعيش فيها إخناتون ، يحاصر الآن القصر كهنة آمون ورجال العهد القديم في أزياء تدركنا بأزياء النازية وعلى رؤوسهم أقمعة سوداء تشبه أقمعة «الكلوكوس كلان» . ويتقدمهم كبير الكهنة في زي يشبه زي المارشال جورنج ، وحور محب قائد الجيش ونائب الملك الذي يأخذ على عاتقه مهمة تحريض الجماهير ضد

الألعاب النارية الملونة داخل المكعب معلنة صعود الملك الجديد أمحتوب الرابع (إخناتون) الى العرش وتلقيه تاج القطرين . ويتقدم الملك الى الشعب الذي هو في الحقيقة كما تمكسه الأضواء على سطح المكعب جمهور الأوبرا في مدينة شوتجارت ، وينشد أنشودته الأولى وفي صحبته زوجته نفرтитي وأمه الملكة «تي» وكبار كهنة آمون ورجال الدولة .

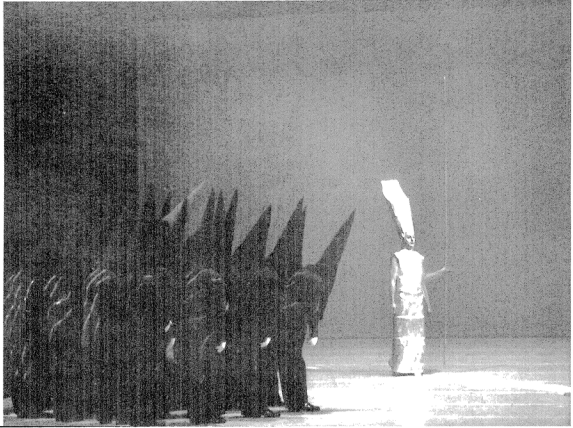
ويتدخل «الكاتب» في نهاية هذا المقطع فيرسل قذيفة من فمه ، ينفجر على أثرها المكعب الأجوف .

في الفصل الثاني نرى إخناتون الثائر على كهنة آمون وعلى النظام القديم مع مجموعة من أتباعه يهاجم معبدًا للاله آمون . وسرعان ما يسقط سقف المعبد ، ويتسرب الضوء الى قدس الأقداس أو الى حرم الأسرار الذي لا يظوه إلا كبار الكهان والذي يستمدون منه شرعيتهم وسلطانهم على الناس .

وفي المشهد التالي نرى إخناتون ونفرтитي في أودية قضية يجلسان على مقاعد ضخمة فيبدوان في ضخامة تماثيل الفراعنة . قد هجر إخناتون وزوجه «طيبة» عاصمة الأجداد ومقر الاله آمون . في سكن الليل ، تحت سماء تغطيها النجوم ، يتناجيان وكأنهما يتحدثان من عالم بعيد بألحان هادئة بعيدة الأغوار . فطابع هذا المشهد هو السكوت الشديد ، وخلال ذلك تبنى «أخيتاتون» ، «مدينة الشمس» على المسرح بواسطة الصواري العالية والأشرطة اللازمة .

وينشد إخناتون : سأبني «أفق أتون» مدينة أبي «أتون» في هذا المكان . . على الجانب الشرقي في هذا السهل الذي أحاطه بجدران صخرية . . .

ويتبع ذلك تدشين «أخيتاتون» في احتفال راقص يقوده ثلاثة عازفين (الدف والمثلث و Holzblock) ، ثم تلتقط الموسيقى ألحان «المقدمة الموسيقية» التي تستخدم لكن دال (موتيف) ، تمهيداً لأنشودة إخناتون الى «الاله أتون» . وتشكل هذه الأنشودة لشيرة موقفاً محورياً في هذه الأوبرا ، في تشرح بكلمات إخناتون فلسفته الدينية



كنيسة أمون ورجال العبد القديم في ملابس الكوكلس كان . يتأرون لاسقاط إخناتون وعدم مدينته أخيتاتون .

البداية يحسبون أنفسهم أحياء ، ولكنهم يدركون بعد وهلة أن مدينتهم قد اندثرت وأنهم جزء من الماضي المنصرم .

ونلمح في أعماق المسرح موكب الملك أمنحوتب الثالث ، والد إخناتون ، في رحلته الى السماء ليلاحق بالاله الكبير «رع» ، وأخيراً ينتظم إخناتون ومن معه خلف هذا الموكب .

عصر مضى بأطواره وعظمته ، وتتابعت عصور أخرى كل منها يتطلع الى المجد . لم يغير إخناتون من مصر بواسطة القوة وإنما بواسطة الفكر . حكم مصر سبعة عشر عاماً في الألف الثانية قبل الميلاد . أسقط الآلهة القديمة ، أسقط الاله الأكبر أمون ورفع على العرش «أتون» . أسس بذلك أول إله لا تراه العين . ولا يتجسم في صورة انسان أو حيوان ، إله يعبد في وضع النهار ولا يقبع في ظلام قدس الأقداس . «إله مجرد لا مثيل له يصعد كل يوم من الظلام» ، هذا الاله الجديد هو القوة الكامنة في قرص الشمس التي تشع على الكون .

إخناتون . ثم يتدفق الحشد هرجاً صائحاً الى القصر ويختفي إخناتون وأفراد أسرته بين جموع المهاجمين . وفي النهاية يتدفع «الكتاب» البدين الى الأمام ليعلم نهاية عصر إخناتون ومدينته «أخيتاتون» .

في المنظر التالي تنتقل بنا الأوبرا الى الحاضر . ترتفع جميع الستائر الشفافة التي رأينا من خلالها الأحداث حتى الآن ، فنشاهد مكاناً يغمره ضوء شاحب أصفر ، مكاناً بلا حياة قد هجرته الآلهة ، يكاد يشبه صورة سأكنة معلقة على حائط .

تتابع مجموعات السياح على المكان بملابسهم وأجهزتهم الفوتوغرافية وسلوكياتهم الطقسية المألوفة . ويظهر «الكتاب» البدين وقد أصبح الآن مرشداً سياحياً يقود مجموعة من السياح ويشرح لهم ما يشاهدونه وما كان .

وفي الخاتمة : أرواح إخناتون ونفرتيتي وتي وممثلي الأدوار الرئيسية يتجولون في المكان ، بين ما تبقى من أنقاض ، في

الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين

عرض ج . عادل



لم يشغل الدين والموت وما وراء الموت قوماً في ماضي الزمان كما شغل أهل مصر . وأقدم ما وصل إلينا في هذا الباب هو ما دونه المصريون على جدران ممداني القراعتة من ملوك الأسرة الخامسة وما يعرف الآن باسم «متون الأهرام» .

كان المصري القديم يؤمن ب حياة أخرى بعد الموت . لم يكن الموت لديه نهاية الحياة ، بل هو أداة الآلهة الخالق منذ البدء لتجديد الوجود ، وتحويل مسار العجز والشيخوخة ، وإعادة الحيوية والشباب إلى الإنسان . الموت هو «سفر» فحسب ، سفر من الحياة القائمة إلى الحياة الباقية . ولكن طريق الرحلة مخوف بالمخاطر والأحوال . إذا اجتازها الميت وصل إلى الناية المنشودة ، إلى النعيم المقيم .

و القبر الذي يتحول فيه الميت إلى روح راضية مرضية دعاها المصريون القدماء «آخ» . ويحوي القبر في صورته المادية المومياء والتماثيل وألمنة الميت وحليه وغذاه . ومن هذا الغذاء يطعم «الكا» أي القوة الحيوية للميت ، أو أساس حياته بعد الموت ، لا يحى الجسد إلا بحياته ، أو هو بمعنى آخر مجموع الصفات الآلهية التي تمنح الحياة الروحية سرمدتها . أما الشكل الذي يحى به الميت حياة حقيقية بعد الموت فهو «بسا» ، وهو ما يعني حياة أو مظهر . هو شخص يأكله ، أو قل هو قرين . فكرتا «آخ» و«بسا» هما فكرتان متلازمان . فالبيت يصح «آخ» بعد انتهاء شعائر الجنازة . بتلك الصفة يستمد عن مخالطة بني البشر ، ويتحول إلى «شكل الحياة» الرفيعة في عالم السماء . ومن صورة الحياة الدنيا إلى الحياة الباقية التي لا يعترها تغيير . أما «بسا» فهو الصورة التي يمكن للميت أن يظهر بها على الأرض مرة ثانية ، وأن يطير تحت الشمس على شكل طائر ، ولكنه لا يفقد اتصاله بالجسد في القبر أبداً ، بل يحوم حوله ، ويلتحم به .

الدولة القديمة : الفرعون والعامة والعالم الآخر

نفهم من «متون الأهرام» أن الفرعون كان ينعم هو وذريته بعد الموت بآخرة سماوية ، وكانت وفقاً عليه وعلى ذويه ومحرمة على عامة الناس . خطوط الفرعون الراحل في المتون : «ماؤك ماواه

السماء ، أما الآلاف فأماواه الأرض» . فالنطفة التي يخرج منها نسله وذريته ماواه أجنة السماء ، أما الآلاف وهم الرعية فصيرهم الجنة الأرضية . وكان من الممتد حتى نهاية الأسرة الخامسة أن مقر تلك الجنة هو مكان حقل قربان الآلهة «رع» في بلدة هليوبوليس (عين الشمس) . فلما تولى رع في وقت مضى عن الحكم الديني لابنه ، ورفع نفسه إلى السماء ، رفع معه حقل قربانه ، وأصبحت السماء أماواه الأبدية . هناك كان يحق لابنه - فرعون الراحل - أن ينعم معه ببشعتهاته . أما العامة فقد تركت لهم حقول قربان على الأرض في هليوبوليس ليستمتعوا بها .

تحدثنا «متون الأهرام» أيضاً بأن رجال البلاط ، بوصفهم حاشية الفرعون ، قد شاركوه مع الوقت هذا الامتياز الخاص . ثم لم يمض زمن طويل ، أو قل هو بضعة قرون بحسباننا هذه الأيام ، حتى حدث انقلاب ديني كسدى للثورة الاجتماعية التي قامت في عصر الاضمحلال الأول في نهاية الدولة القديمة . طالب عامة الناس بنصيب في الآخرة السماوية ، فأصبحت حقاً مشاعاً لكل الشعب على السواء . بعبارة أخرى : انتشر شكل من أشكال الديمقراطية الدينية بين الناس ، وبخاصة حرية التمتع بالجنة السماوية . ونقرأ في المتون وصفاً لتلك الجنة الفرعونية السماوية ، التي كانوا يحرمونها على أفراد الشعب في البداية . فقل باب الجنة يقف الآلهة «حور» مسلحاً بحرية سحرية يمنع غير المرتين من الدخول . وفي الجنة نفسها نجد الفرعون العظيم محاطاً برجال بلاطه ، يحملون نفس الألقاب التي كانوا يحملونها في الحياة الدنيا . لباسهم حرير وعلمهم تين وثرابهم خمر وشذاهم فيها المطور .

ويستدل من متون الأهرام على وجود مذهبين يختصان بالعالم العلوي أو عالم الآخرة ، أولهما هو المذهب النجمي ، دنيا الأموال في هذا المذهب هي عالم النجوم ، وأطلق عليها المصريون لفظ «دات» أو «دوات» . كان جزء من هذا العالم فوق الأرض والجزء الآخر تحت الأرض ، ومن ثم تخيل المصريون وجود سماء عليا وسماء سفلى ، وأن الموتى يأوون إلى هذه القبة المزدوجة بعد الموت . فالجزء الروحاني «آخ» سكن السماء العليا ويخضع بالنجوم ، والجزء المادي أي الجسد يودع في السماء السفلى أي في جوف الأرض . وبجانب المذهب النجمي قام المذهب الشمسي ، وهما لا يتمازجان معاً ، فالأول كان يخص الناس ، والثاني كان خاصاً بالفرعون الذي يتمتع وحده بعد رحيله ب حياة إله الشمس «رع» . كان المصريون يعتقدون أن الشمس بعد أن تخرق السماء العليا تغيب في العالم السفلي وتضيئ أثناء الليل ، وهي تقطع رحلتها في سفينتين ، إحداهما للنهار ، وتسمى «معميت» أي السليمة ، والثانية لليل وتسمى «مسكتت» أي المظلمة .

«متون الأهرام» هي في مجملها العقائد الدينية الخاصة بالملك . أما عقائد الشعب وشماثره في الدولة القديمة فقد وصلت إلينا من

➤ تمثال لفلاحه تحمل العطايا أو القرابين إلى قبر صاحب الضمة . متحف كسترن ببارفو . من الخشب ، ارتفاع التمثال ٥٢ سم . الأسرة الحادية عشرة أو الثانية عشرة . فتاة هيفاء ورشيقة في ثوب طويل يدها بطة ، وتحمل على رأسها سلة بها بأريق من الفخار ووظيفة هذه التماثيل مثل وظيفة صور الألمنة المنقورة على جدران الكفار ، وهي ضمان اعداد الموتى بجماعتهم من المأكول والمشرّب في حالة انقطاع القرابين والألمنة .

الكعبة هذا الفرع البين من الموت ، بل كانوا على العكس يشونه في قلوب الناس حتى يزداد احتياجهم لخدماتهم . بعبارة أخرى زاد احتياج الناس إلى السحر والأفعال الخيالية ، ولم يرض إنسان بالذهاب إلى عالم الآخرة ، دون أن يكون مزوداً بمجموعة من التعاويذ على هيئة أسئلة وأجوبة . وفي أواخر عهد الأسرة الثانية عشرة نجد ما سمي بـ «كتاب الطريقين» ، حيث وجد على التوابيت خريطة لعالم الآخرة ، الذي أصبح غاية في الخفاء والسرية ، تحيط به المكاره ، تعرج طرقه وتلتوي أنهاره . لذلك كان لزاماً على كل من يريد الوصول إلى هذا العالم أن يعرف أسرار طرقه وما يكتشفها من أخطار ومصاعب يجب التغلب عليها .

عهد الدولة الحديثة : كتاب الموتى

لم تكن مصادر عهد الفوضى أو الاضمحلال الثاني ثم الاحتلال الهكسوسي الذي تلاه بكافية لإعطاء صورة واضحة عن معتقدات المصريين وشعائهم . وإن دلت شواهد الأحوال على أن تلك المعتقدات قد سارت في طريق تطورها . فلقد امتاز المذهب الشمسي والأوزيريسي ، وأصبح مأوى أوزيريس العالم السفلي نهائياً ، واحتفظ الإله رع بمقره في السماء . يزور عالم أوزيريس كل ليلة حاملاً معه النور والبهجة بدلاً من الظلام والوحش . ومنذ أوائل حكم الأسرة الثامنة عشرة ، التي يبدأ بها عصر الدولة الحديثة ، نجد المصري القديم يضع مع الميت لافاق من أوراق البردي تحوي عدداً عظيماً من الأدعية والتعاويذ والصلوات ، على غرار متون التوابيت ، وغرضها لإزالة العقبات أمام الميت حتى يصل إلى جنة أوزيريس ، وتوفير الأسباب التي تساعد على مغادرته قبره يومياً أثناء النهار ليتمتع بنور الشمس بهيجتها . وهو ما يعني أنه كان راقباً عن مغادرة الدنيا ، ويأمل في أن يمنح قوة الحركة والقدرة على الهرب من جمود الموت ، ويريد العيش في نور الشمس ليل نهار ، لفته بأنه سينعم عند عروته إلى القبر ليلاً بضوء الشمس في سياحتها أثناء الليل في عالم الأموات . وقد سُميت هذه اللافاق بـ «كتاب الموتى» . ويحدثنا الفصل العاشر بعد المائة من هذا الكتاب عن حياة الدعة التي يتمتع بها أهل النعيم . ولكن على هؤلاء واجبات كما أن لهم حقوقاً . فهم يحرثون ويبدون ويحصدون ، ويأكلون ويشربون ويتمتعون بقواهم الجنسية . وعلى الميت قبل ذلك أن يمر بامتحان قاس أمام إله الآخرة أوزيريس ، أي أن يحاكم أمام محكمة العدل في الآخرة عن أعماله في الحياة الدنيا . لم تكن فكرة الحساب في الآخرة فكرة مبتدعة في عصر الدولة الحديثة ، بل نجدها أيضاً في «متون الأهرام» في عهد الدولة القديمة ، وإن لم يكن لها نفس الأساس الحلقي الراجي الذي ورد في «كتاب الموتى» .

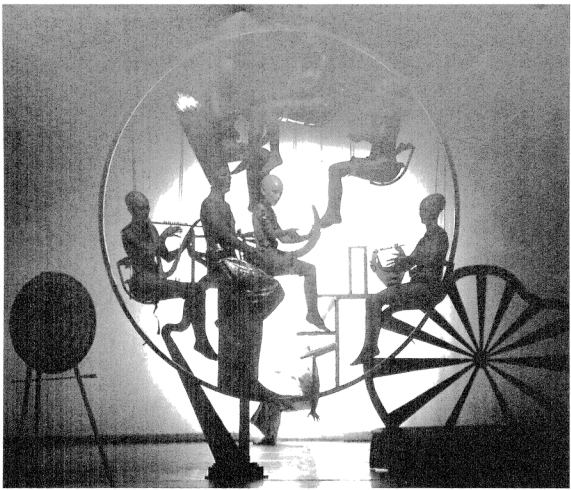
الفصل الخامس والعشرون بعد المائة من «كتاب الموتى» مخصص لتلك المحاكمة . وهو أهم فصول الكتاب ، بل هو من أهم الوثائق

التقوى التي دونوها على مقابرهم . ومنها تنبئ أنه قد سيطر على الشعائر الخيالية للعامة إله مجهول الاسم والصورة سمي «الإله العظيم» . يعتقد أنه ليس «رع» أو «إيزوريس» بل هو سيد السماء القديم جداً . ومع الوقت أصبح الفرعون نفسه صورة مجسدة لهذا الإله العظيم ، ويلقب بـ «أولئك الأمر العناية» «أنح» في السماء ، أما العناية بالجسد فكانت للإله «أنويس» الذي يمثل في صورة كلب . ومنذ نهاية الأسرة الخامسة نجد نموتاً أخرى للإله العظيم ، فقد أصبح يدعى سيد الجبانة أو الغرب أو الدفن . وتشير تلك الشعائر بأن العامة كانت تهتم بمصير الجسد بعد الموت أكثر من اهتمامها بمصير الروح . لذلك أيضاً نما اهتمامهم بحماية القبر وتقديم القرابين تيمناً بما كانت تقوم به «إيريس» نحو «إيزوريس» ، فلقد كان مصير «إيزوريس» الذي بدلت عقيدته تنتشر بين الناس هو ما تصبو إليه كل نفس .

عهد الدولة الوسطى ، متون التوابيت

كان من نتائج الثورة الاجتماعية والسياسية التي قامت فيما يسمى بعصر الفوضى أو الاضمحلال الأول ، في أعقاب الدولة القديمة ، ضياع جزء من سلطان الفرعون وهيبته في أعين الشعب . واعتبر الكثير من الناس المصير الملكي في الآخرة ليس وفقاً على الفرعون وذريته فحسب بل هو مصير مشترك للجميع حتى لمن لم يكن في أيديهم ظل من السلطة . يظهر هذا «الانقلاب الديني» من الكتابات المدونة على توابيت هذا العصر ، وهي تدل على ما ناله أفراد الشعب من حقوق دينية كانت أولاً قسراً على فرعون وذويه . غير أنه أخيف إلى المتون السابقة الكثير من التعاويذ السحرية التي اعتقد الناس أنها تحقق لهم بعد الممات حياة أخرى هائلة .

في تلك الفترة أيضاً وطول عصر الدولة الوسطى نجد أن مذهب «إيزوريس» قد بدأ يأخذ وضعه بجانب المذهب الشمسي ، واكتسب مكانة شعبية محبة نظراً لمضمونه الإنساني والحلقي القريب من فهم العامة . غير أن مذهب الشمس بقي سائداً في متون التوابيت ولدى ملوك أسرات الدولة الوسطى . تتألف «متون التوابيت» من فقرات من متون الأهرام متصفاً إليها صيغ جديدة . فالشمس التي تنصر على الظلمات كل صباح كانت هي النموذج الذي يسير الميت على هديه كما كان الفرعون يفعل قبل الثورة الاجتماعية . أخذ الفرد العادي يقلد الفرعون في كل أحواله بعد الممات ، التي وردت في متون الأهرام ، مع الفارق هنا في أنه بدأ يستعين على قضاء مآربه في الآخرة ببعض التعاويذ السحرية ، وخصص لكل رغبة من رغباته فضلاً بعينه ، حتى أصبحت متون التوابيت وكأنها كتاب وصفات ، وما ذلك إلا خوفاً مما كان ينتظره من مخاطر في طريقه إلى عالم الآخرة . لم يكن يخاف فقط شر الجوع والمرض والاختناق ، بل كذلك شر الثعابين والجحش والمردة ، الذين اعتقد أنهم يسكنون ذلك العالم الآخر . لم يحارب



إنشائون مع ناته الست في خلوة بعيداً عن مشاغل الدولة . تصوير هورست هوبر .

عشر إقليماً ، على رأسه إله وله عاصمة ، ويجري فيه نهر عظيم هو صورة طبق الأصل من نهر النيل ، وعلى النهر تسبح سفينة الشمس عند مغرب كل ليلة في العالم السفلي ، ويستغرق مسارها اثنتي عشرة ساعة هي عدد ساعات الليل . وقد مثلت الشمس على صورة جسد إنسان ورأس كبش ، هو ميت ولكنه لم يفقد قوة إشعاعه والضوء الذي يرسله . وبمجرد ظهور السفينة يهرع سكان العالم السفلي إلى الشاطئين مهللين حامدين من أحضر إليهم التور . غير أن سير السفينة ليس سهلاً ، بل تعترضه العقبات التي يذلها القوم وعندما يعجزون تذلها الشمس نفسها .

في إطار «مكتبة العالم القديم» التي تصدرها منذ سنوات دار نشر «أرتيس» أعيد طبع هذا المجلد الذي يضم من متون قدماء المصريين تلك النصوص والرسوم المعروفة باسم «كتاب العالم السفلي» والتي تصف ملكة الأموات وطريق الإنسان إلى البيت عبر العالم الآخر . وقد سبق وأصدرت دار نشر أوتيس أيضاً ترجمة مجددة لـ «كتاب الموتى» .

والعرض السابق يستدل إلى هذين المجلدين ويقدم من خلالها قصة الموت والبيت والعالم الآخر عند قدماء المصريين .

Das Totenbuch der Ägypter, eingeleitet und übersetzt von Erik Hornung, Zürich u. München. Artemis Verlag.

Ägyptische Unterweltsbücher, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung, Zürich u. München 1984. Artemis Verlag (Die Bibliothek der Alten Welt).

التي وصلت إلينا عن العالم القديم ، وأهميته تكمن فيما أقامه من مسؤولية خلقية للفرد أمام ربه وأمام الناس . ويحكم الميت يوم الحساب أمام أوزيريس وبعد أن يعترف الميت أنه لم يقترب في الماضي المعاصر في الدنيا ، يوزن قلبه ، فإن خفت حمله كان صادقاً ، وإذا ثقل فيكون من الكاذبين . والنظر إلى أهم ما جاء في نص الاعتراف : «لم ألق ضرراً بأنسان ، ولم أعمل على إشقائه حيوان ، ولم استبدل الحسنة بالسيئة ، ولم أعرف الشر ولم أفعله ، ولم أقدم مصلحتي على واجبي ، لم ألعن الآلهة ولم أرتكب ما يفضيها ، لم أتسبب في فقر أحد ، لم أقتل ولم أخرض على قتل أحد ، لم أرتكب الفاحشة ، لم انتقص الكيل أو المقياس ، ولم أغش في الحقول ، لم أطف في الميزان ، لم أغضب لبناً... » . يلحق بكتاب الموتى ، كتاب أخرى ظهرت بالتتابع في عصر الدولة الحديثة وتسمى «كتاب العالم السفلي» وتتضمن ما ينبغي للراحل أن يستعين به في رحلته في العالم الآخر . ومن هذه الكتب : ١ - كتاب ما في عالم الآخرة ، ٢ - كتاب البوابات ، ٣ - كتاب الليل ، ٤ - كتاب الكهوف ، ٥ - كتاب الأرض . وأهم هذه الكتب التي تصف لنا ملكة الأموات هو كتاب ما في «عالم الآخرة» ، حيث يقسم العالم السفلي إلى اثني

على مفارق الطرق

فصول مترجمة من «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» للشيخ عبد الرحمن الجبرتي

الفرنسية على مصر ، ولذا ينقل هوتنجر الى الألمانية أخبار عام ١٧٩٨ كاملة عن الجبرتي ، ثم ينتقي من أخبار العاميين التاليين فقرات يتابع بها حوادث الحملة الفرنسية حتى رحيل الفرنسيين عن مصر ، وينهي مختاراته بأخبار النزاع بين أمراء المماليك والأتراك وبالقلاقل التي عمت القاهرة والتي صاحبت صعود محمد علي وتولية السلطة حتى تخلصه من المماليك في مذبح القلعة عام ١٨١١ . ويقدم هوتنجر لهذا بنصوص قصيرة تلقي الضوء على الوعي التاريخي والذاتي للجبرتي وعلى منحاها في تسجيل التاريخ ومعايير القيمة قبل الحملة الفرنسية أو قبل اللقاء الحضاري مع الغرب .

عاصر الجبرتي «عن وعي» كالم ومؤرخ - كما يشير هوتنجر - ثلاث حقب أو ثلاثة عهود ، عاش عصر المماليك في قمة أوجه ونهايته ، وشاهد حقبة الحملة الفرنسية ، ثم كان شاهداً على عصر محمد علي ونظامه الجديد ، واحتفظ في هذه الحقب المختلفة باستقلاليته وارتفع بنفسه عن الأغراض وقد ساندته في ذلك ترك خاص يتمثل في تاريخ أسرته ومكانتها الاجتماعية وفي والده العالم الشيخ حسن الجبرتي ، وصلاته بالأمراء والعلماء وفيما ورثته من ثروة أتاحت له التفرغ والاشتغال بالعلوم الوضعية والأدب والتاريخ ، أو بتلك العلوم التي أصابها الإهمال والنسيان كما يقول .

يلاحظ هوتنجر أن الجبرتي لا يكتب لمعاصريه بقدر ما يكتب للتاريخ ، أي من أجل الحفاظ على هذا التاريخ للأجيال القادمة ، ونعتقد أن هذه النظرة قد حررت من الكثير من الحرج ، ووهبته تلك التفاني والمباشرة التي تأسر القارئ بصديقنا ونفسها . وهو ما توضحه المقارنة بين مؤلف الجبرتي

على الرغم من تعدد مخطوطات هذا المؤلف التاريخي الكبير ، فحتى الآن لم يقم دارس ما بمراجعة هذه المخطوطات وتحقيقتها ، وما زالت طبعة الكتاب التي صدرت عن المطبعة الأميرية في بولاق عام ١٢٩٧ هـ هي الطبعة الأساسية التي يستند إليها الباحثون ويرجعون إليها ، خاصة وأن هذه الطبعة فهرساً مفصلاً وضعه جاستون فيث بالفرنسية ونقله الى البرية د . عبد الرحمن زكي ، وقد صدر هذا الفهرست ضمن مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية عن دار المعارف عام ١٩٥٤ م . ولكن هذه الطبعة ليست متيسرة ، وإن تيسرت فهي تتطلب جهداً خاصاً في قراءتها واستيعابها .

ولا غرو أن يستعين صاحب الترجمة الحالية بطبعة أخرى ، هي طبعة بيروت الصادرة عن دار الفارس في بيروت (بدون سنة) في ثلاثة مجلدات ، على ما في هذه الطبعة من نقص وعيوب ، وأن يرجع في نفس الوقت الى طبعة بولاق لاستكمال أوجه النقص ولتحقيق أصول النصوص التي ترجمها .

إن ترجمة مجلدات «عجائب الآثار» كاملة عمل صعب التحقيق قد ينفق جهد مترجم واحد . ولم تكن هذه غاية أرنولد هوتنجر Arnold Hottinger . وقد استرشد المترجم بفكرة اللقاء أو الصدام الحضاري الأول بين الشرق والغرب في العصر الحديث في اختيار الفصول التي نقلها عن «عجائب الآثار» الى الألمانية ، ومن ثم ينون كتابته «بونابرت في مصر» . Bonaparte in Ägypten, Zürich u. München 1983

محور هذه المختارات من «عجائب الآثار» هو الحملة



بونابرت في القاهرة خلال الاحتفال بالمولد النبوي .

وبلدانهم ورسومهم (أي آثارهم) وعاداتهم وصنائعهم وأنسابهم ووفياتهم . وموضوعه أحوال الأشخاص الماضية من الأنبياء والأولياء والعلماء والحكماء والشعراء والملوك والسلاطين وغيرهم والغرض منه الوقوف على الأحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت ، وفائدته العبرة بتلك الأحوال والتصحح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن ، ليحترز العاقل عن مثل أحوال البالكنين من الأمم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويجتنب سوء أقوالهم ، ويزهد في الفاني ، ويجتهد في طلب الباقي .

فوجي الجبرتي ، كما فوجي المصريون ، بالحملة الفرنسية ، ولعل الذي أدهشهم أولاً هو هزيمة المماليك ، على ما كان لهم

«مظهر التقديس في زوال دولة الفرنسيين» وبين تاريخه الكبير «عجائب الآثار» . «فمظهر التقديس . .» ، الذي اقتصر فيه الجبرتي على أخبار الفرنسيين في مصر ، كان موجهاً إلى الدولة العثمانية التي أمرت بترجمته إلى التركية عام ١٨٠٧ . وأياً كان الأمر ، فالجبرتي يشرح مقصده في «عجائب الآثار» فيقول :

«ولم أقصد بجمعه خدمة ذي جاه كبير ، أو طاعة وزير أو أمير ، ولم أداهن فيه دولة بنفاق أو مدح أو ذم مباين الأخلاق ، لميل نفسي أو غرض جسماني» .

وعن علم التاريخ وهده من تدوين «التراجم والأخبار» يقول :

«أعلم أن التاريخ علم يبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف



بونابرت يرأس اجتماع الديوان العام ، الذي حاول الفرنسيون الحكم من خلاله ،
لوحة حفر من عمل رافيت .

أو باعجاب أو استغراب الكثير من اجراءات الفرنسيين ومعاملاتهم وفنونهم الجديدة ، ولكنه سجل أيضاً ما جلبته الحملة الفرنسية على مصر من أحداث ومحن وما استحدثته من سلوكيات ومنشآت . وليس من الغريب أن يبدأ الجبرتي سنة الاحتلال الفرنسي لمصر قاتلاً : «لولى سننى الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة ، والوقائع النازلة والتوالد الهائلة وتضاعف الشرور ، وترادف الأمور ، وتوالي المحن ، واختلاف الزمن وانعكاس المطبوع . . .»

ويمكن تلخيص موقف الجبرتي في ثلاث عبارات : التسجيل والاتصاف والنقد . هذا هو موقفه من الفرنسيين ومن العصبيات المملوكية ومن كبار علماء الدين المسلمين ومن محمد علي على حد سواء . ودون شك فقد كان الجبرتي محافظاً وتقليدياً في معاييره ومسالكة الفكرة ، والكثير من مفاهيمه وأفكاره هي مفاهيم وأفكار عصره .

على أنه قد مثل الفكر المحافظ في أرقى صورته وفي آفاقه الموضوعية ، وليس في انكماشه وتجده .

من سطوة وسلطان ، حتى كان الجبرتي يراهم على طول العهد بهم أصحاب البلاد . ومن البين أن أوروبا حتى ذلك كانت بعيدة كل البعد عن آفاق الجبرتي ومعاصريه ، وأن هذا الصدام الحضاري العابر من خلال الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١) كان بمثابة الخبرة الأولى مع ذلك العالم الآخر الذي اندرج حتى ذلك تحت مفهوم «دار الحرب» .

على أن حضارة أوروبا قد جاءت الشرق أو جاءت «دار الاسلام» على وجهين : من جانب بمدنييتها والمغايرة وأنظمتها وعلومها الجديدة ودعاويها ، ومن جانب آخر بجيوشها المحاصرة في أرض مصر بعد تحطيم الأسطول الفرنسي في معركة أبو القير . ومعروف كيف أرقق الفرنسيون أهل مصر من خاصة وعامة بما فرضوه من قروض إجبارية ومن ضرائب وغرامات وما صادروه من محاصيل وثروات . أمن الغريب أن تغلب على الجبرتي عاطفته الدينية وأن ينظر بعين الريبة الى هذا القادم من المجهول ؟ لقد سجل الجبرتي بحيرة



سليمان الحلبي يقتل كليبر في مقر قيادة الحملة الفرنسية
في الأريكية في ١٨٠٠/٦/١٤ . كان كليبر هو المسؤول عن إخماد
ثورة القاهرة الثانية التي أدت الى تدبير الكثير من أحداث القاهرة .

لغة الجبرتي

يرسل الجبرتي الكلام في «عجائب الآثار» دون احتفال كبير بقواعد الصنعة اللغوية المتوارثة . فالمكتوب يقترب في مؤلفه كثيراً من المنطوق والمتداول بين الناس . لغته من جانب لغة أصحاب الثقافة اللغوية الدينية إذ ذك ، ومن جانب آخر لغة الحياة الاجتماعية والمعاملات . وأحياناً ما تختلط هذه المستويات اللغوية والفكرية في الفقرة الواحدة ، وتشمل هذه المستويات الألفاظ والصيغ والتراكيب . ومن العسير علينا أن نتصور «عجائب الآثار» في قوالب اللغة الفصحى التقليدية ومحسناتها البديعية . ومعروف أن الجبرتي قد تلقى علومه على يد علماء عصره في صباه الأول ثم أكمل تعليمه في الأزهر . ولعل هذا وحده يشير إلى الانقسام بين الثقافة اللغوية السائدة وبين لغة الحياة والاجتماع . وتبدو موهبة الجبرتي في جمعه لهذه الاشئلات والمستويات دون نشاز . ومجمل القول أن لغة الجبرتي تتراوح ما بين الفصحى التقليدية والعامية في صورها المباشرة ، وهو ما

يشكل صعوبات جمة بالنسبة للمترجم الذي يسعى إلى نقل «عجائب الآثار» إلى القارئ الأوربي . وليس من الصدقة أن الترجمة الأولى لهذا الكتاب بالفرنسية (١٨٨٨ - ١٨٩٤) قد اقتصرت على نقل المعاني والمضامين . وكان من البديهي ألا يعود هوتنجر إلى هذا النيج القديم ، وأن يسعى إلى تدليل صعوبات النصوص التي اختارها . وقد وفق في ذلك توفيقاً كبيراً ، فلغته تنساب دون عوائق في يسر وإقناع بحيث لا يكاد يشعر القارئ أنه يتعامل مع نص تاريخي قديم . لقد كان الجبرتي «مؤرخ مصر عند مفرق الطرق» (بتعبير د . أحمد عزت عبد الكريم) ، ومن ثم كانت أهمية ذلك العمل الضخم الذي أنجزه ، والترجمة الألمانية التي يقدمها أرنولد هوتنجر في سلسلة «مكتبة الشرق» Bibliothek des Morgenlandes التي تصدرها دار نشر آرتيمس Artemis بوسير (توق لهذا اللقاء الحضاري الأول بين الشرق والغرب ، وتيسر لقارئ الألمانية الاطلاع على بعض أبعاد هذا اللقاء من وجهة نظر الشرق ، وهي الوجهة المجعولة .

اوزيريس . الصليب . الهالال

فنون مصر عبر خمسة آلاف سنة

وتجد أيضاً أن الفنون الإسلامية في هذا المعرض مثقلة بطريقة هامشية ، فالإنجازات الفنية الكبرى للحضارة الإسلامية تتمثل في فن المعمار ، وتقدم في هذا المعرض من خلال لوحات ضخمة تصور أشهر هذه المنشآت الدينية في القاهرة المعزية . ومن فون النحت الاسلامي تُقدّم في هذا المعرض نماذج للوحدات الزخرفية والتكوينات الهندسية التجريدية والكتابات الدينية المحفورة التي صنعت لتزيين واجهات وجدران المساجد ، هذا الى جانب قطع السجادة الاسلامي وصناديق حفظ القرآن ، والثريا ، والمسابع ، والمخطوطات التي تبرز فون الخط العربي .

على أن عدم التوازي أو التساوي في هذا المعرض هو انعكاس لاختلاف موقف هذه الديانات الثلاث من الحياة واختلاف المعائد والتوجهات .

هكذا تحتل تحف الفراغة مكان الصدارة (تماثيل الآلهة وطقوس وشعائر الدفن والموت وتماثيل الشخصيات ورسومات المقابر . . الخ) ويخصص في هذا المعرض جناح لعرض آثار ثورة اخناتون وعقيدته التوحيدية .

استعارت مدينة شتوتجارت لهذا المعرض بعض التحف الهامة من آثار تل العمارنة مثل رأس اخناتون والملكة آم تي وابنة اخناتون من المتحف المصري بيرلين . وعادة ما يفاجأ المشاهد بتلك التصاوير الطبيعية «القيحة» التي تعود الى عصر اخناتون ، على أنه في نفس الوقت يحس إحساساً عميقاً بجاذبية هذه الشخصيات والتساوير . عبرت انتفاضة اخناتون ضد كهنة الاله آمون عن نفسها من خلال صور وصيغ جديدة وتكاد نلص بأبديتنا من خلال التماثيل ورسومات الحائط لعصر تل العمارنة تلك الراديكالية التي اتسمت بها اصلاحات اخناتون . لأول مرة في عصر الأسرة الحديثة يصور الانسان وحياته اليومية بطريقة واقعية . أوجد مفهوم الاله الجديد وعياً جديداً بالذات . فأتون إله الشمس ليس هو الاله الخالق وإنما هو إله الحياة الذي يهب كل شيء القدرة على الدوام . لم تعد الشمس كما كان يعتقد قبل عصر العمارنة تهبط في الليل الى العالم السفلي ، أي الى العالم الآخر ، وإنما تغيب أو تختفي عن الأبصار ، فينام العالم .

يبرز العنوان السفلي لهذا المعرض : «ديانات مصر الثلاث» الهدف من هذا المعرض الذي نظمته مدينة شتوتجارت : يحاول هذا المعرض أن يبرز البواعث والقوى الدينية الخلاقة في مصر عبر خمسة آلاف سنة ، كما يحاول أن يبلور هذه البواعث والقوى في صورة محسوسة وأن يصور بالتالي تطور الأشكال الدينية في وادي النيل ومسار مصر الحضاري ابتداء من الديانات والمعتقدات المصرية القديمة عبر الديانة القبطية حتى الاسلام . وهذا المعرض هو الأول من نوعه من حيث الصيغة التعليمية التي يقدم بها هذا التطور الديني . وتحتل بؤرة الاهتمام هنا المضامين الدينية وأشكال التعبير عنها في الحياة اليومية .

إزاء الضخامة الصريحة التي تميز الفن الفرعوني ، يبدو الفن القبطي شديد التواضع والبساطة . وإزاء التنوع والثراء الذي تشمه مصر القديمة تبدو الديانة المسيحية في مصر ديانة زهاد وفساك ، وديانة شعب يمانى من الاستنزاف والاضطهاد الروماني ، فيلجأ الى الرهبة وانشاء الأديرة ومستوطنات الرهبان والراهبات في الأماكن النائية ، وينظم الحياة فيها وفقاً لبدأ «تعبد واعمل !» . ومن مصر انتشرت الأديرة وفلسفة الرهبة الى أنحاء الامبراطورية الرومانية ، ثم الى شمال أوروبا .

ومن السهل أن نتبين من خلال الفنون التي خلفها هذا العصر القبطي تغير النظرة الى الحياة والى النفس . فتندر في الفن القبطي التماثيل ، وتكثر شواهد القبور التي تنقش عليها رسوم الشخصيات ويعتمد فن النحت القبطي على الخطوط الطويلة والعريضة . وتحتل الرؤوس المزينة قلب الصورة في حين تبدو الأجسام ضامرة . ومناسب الفن القبطي سواء كانت نحتاً أو تصويراً أو تشكيلاً محدودة للغاية . وتحتل المذابة وتصاویر الراعي الصالح والقديسين مكانة هامة في هذا الفن .

وأهم تحفة أثرية قبطية في هذا المعرض هو «تابوت الطاووس» الذي يعود الى القرن السابع الميلادي ، وتحمل الرسوم الدائرية لهذا التابوت عناصر مختلفة من الفنون الفارسية والبيزنطية والرومانية والقبطية .

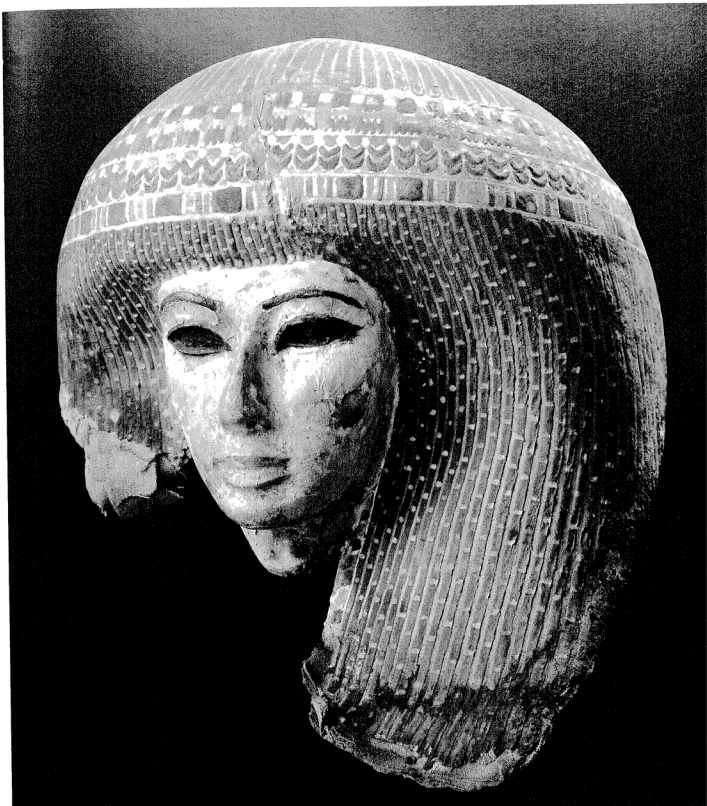


مسرحية من التحلى الأصفر من ستة
أضلاع خارجية ، مرعقة . وفي الأسفل
شريط عرض عليه كتابة بالدعاء للسلطان
قائمتي بالنصر . مصر . نهاية القرن
العاشر عشر . المتحف الاسلامي
ببرلين .

ويستطيع زائر هذا المعرض أن يرى ويتابع ما كان يقوم به
المصريون من أجل الحياة بعد الموت وفي سبيل خدمة الأموات .

من أروع معروضات هذا المعرض هو قناع لمومياء امرأة في مقتبل
العمر تحمل على رأسها باووكة محلاة بزهرة اللوتس . ولأول مرة
يعرض هذا القناع على الجمهور العام وهو من محفوظات جامعة
توبنجن بألمانيا ويعود الى الأسرة العشرين (١٠٧٠ - ١١٨٠ ق م) .

ويخصص في هذا المعرض جناح لعرض الشعائر الجنائزية وفكرة
المصريين القدماء عن الموت والحياة والأبدية منذ عصر الأسرة
القديمة الى عصر الأسرة الحديثة . وتشمل المعروضات : نقوش
حوائط المقابر ، أوعية الترابين ، تماثيل الشخصيات التي تقوم بخدمة
الموتى ، شعائر الدفن ، وتماثيل الآلهة ، وأبرز هذه
الشخصيات هو شخصية إيزيس في تطورها وتغيرها منذ الأسرة
القديمة حتى تقمصها صورة مريم العذراء في الديانة المسيحية .



قناع مومياء . تنشر صورة هذا القناع أول مرة . من محفوظات «معهد المهرجات القديمة» . جامعة تورينج بلأانيا . الوجه من الخشب ومنطلي برفائق من الذهب ، والعيان غالباً من الزجاج ، ولكنهما مفقودتان . والحواجب وما حول العينين مصبوبة بالكتل . وبقية القناع من الكتان المطلي على «الباروك» التي تحيط بالوجه رسومات لزهرة اللوتس . والشعر كثيف ومسدل ، ومنطلي الأذنين تماماً .



تابوت الطائوس
كان الطائوس عند الأغريق هو طائر الحياة . وعند الساسانيين رمز البعث . ونظر إليه المسيحيون الأدائل باعتباره من طيور الجنة . فقد المثلث يشير وفقاً لانهجيل «مسي»
الى امبراطورية السماء .
يعتبر هذا التابوت من أجمل ما وصل إلينا من الفن القبطي ، على أن التابوت والرسوم تحمل عناصراً مختلفة رومانية وفارسية وبيزنطية وقبطية ويمثل هكذا نصف نادرة .
ومن البين أنه لأحد كبار رجال الدين ، ولناظر أن الجسد التي وجدت بمنطقة حفريات كراة حيث عثر على هذا التابوت لم تكن محطه ، رغم احتفاظ الأقباط
بعادة تحنيط الموتى نقلاً عن قدماء المصريين حتى القرن السابع الميلادي ، بل وقد ظلت هذه العادة لقرن تالية ماثلة في الأديرة .

أبو القاسم الشابي في ذكره

ترجمة قصيرة

درس الشابي أيضاً شعر المبري ، وابن الفارض ، وابن الرومي وابن عربي . . . وبرز كشاعر من شعراء الشعور والوجدان أو الشعراء الرومانسيين العرب في هذه الحقبة ، وتغلغل شعره ذلك القاموس اللغوي وتلك المعاني والصور المستوحاة من الشعر الرومانسي الغربي المألوفة بين ممثلي الشعر الرومانسي العربي في هذه المرحلة . وعلى الرغم من هذه المؤثرات فقد تميز الشابي بروحه الشعرية وحسه القلق وقدراته التعبيرية .

بلغت هذه الحركة الوجدانية في الشعر العربي في مطلع الثلاثينات أوجها ، وبدت لأصحابها كالأمل الواعد في التجديد والتحرر من قيود التقليد والانطلاق إلى آفاق جديدة . وفي هذا الباب يكتب الأديب التونسي محمد الحليوي - صديق الشابي - فيقول :

... كل مدينة قامت في الدنيا كان لها عصرها الرومانتيكي ، فهو العصر الذي تتصل فيه الآداب بالروح وتبرز بالمشاعر وتحيب وداعي القلب الموهلة ، هو العصر الذي يتخطى تلك الحيوالات الضيقة والمأرب المعجل ويكتفون عن اعتبارهم مله لدفع السامة . . . هو العصر الذي يحل فيه في كل عقل تساؤل وفي كل قلب حيرة . . .

والبحر كل ما في الشرق يشترنا بأننا على أبواب الأدب الكبير ، الأدب الرومانتيكي إن لم تكن مشيتا خطاً في هذا السيل . . .

وأشمل تعريف للأدب الرومانتيكي أو «أدب الرومانتيسم» كما يرى الحليوي هو :

«غلبة غير المعقول على المعقول ، وإرادة القوة ، والاحساس الملغ بالقانونية ، وثورة الماطلة ضد الدكان ، والعزلة ضد العفل ، وهو التصوف في الحب ، وأن تكون صوفي الطبيعة» (مجلة «أبولو» ، يناير ١٩٢٤ ، صفحة ٥٥٥/٥٥٥) .

في هذا الاطار المشبوب بالطموحات والمعوقات ، وفي اطار الكفاح الوطني من أجل التحرر والاستقلال نشأ شعر أبي القاسم الشابي ، ومن خلاله عبر عن نفسه وآلامه وغرته . فقد رزى الشابي بداء تضخم القلب ، والمرجح أنه كان يعاني من هذا المرض منذ صباه ، ويروي الأديب التونسي زين العابدين السنوسي أنه صجبه لاستشارة طبيب في أمر هذه العلة ومخاطرها قبل زواجه وهو في التاسعة عشرة . وعلى الرغم من نصيحة الطبيب فقد تزوج وفقاً

ولد أبو القاسم الشابي في توزر بالجنوب التونسي عام ١٩٠٩ ، وكان والده من خريجي الأزهر ثم أكمل دراسته بجامعة الزيتونة ، ونُصب قاضياً شرعياً وانتقل في هذا العمل من قابس إلى سليانة فتالة ، ومن مجاز الباب إلى رأس الجبل فراوان ، وقضى أبو القاسم طفولته وصباه في صحة أسرته منتقلاً هكذا في أنحاء تونس ومشاهدها الطبيعية المختلفة .

درس أبو القاسم بجامعة الزيتونة من سنة ١٩٢٠ إلى سني ١٩٢٨ ، ثم أقبل بعد ذلك على دروس «التخصص في الحقوق» فأتتها عام ١٩٣٠ . وبدأ ينشر قصائده في سن مبكرة في صحيفة «النهضة» وفيما بعد بمجلة «أبولو» التي أصدرها أحمد زكي أبو شادي في القاهرة عام ١٩٣٢ ، وقد كانت هذه المجلة بحق مجلة الشعر العربي الرومانسي أو الوجداني في هذه الحقبة الانتقالية من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث .

وقد تأثر أبو القاسم الشابي أول ما تأثر بالمجربين ، وفي مقدمتهم جبران ثم إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . قرأ لجبران - كما نعرف من رسائله إلى صديقه الأديب محمد الحليوي - «المعاصف» و«الأجنحة المتكسرة» وشغف بكتاباته طويلاً ، وقرأ لنعيمة «الغربال» ، وللقائد «الفصول» و«المطالعات» و«ساعات بين الكتب» وديوان «وحي الأبرعين» وللمازني «حصان الهشيم» ، وقرأ أله حسين وهيك وأحمد أمين .

لم تتح دراسة الشابي له أن يتعلم لغة أجنبية ، وكان يحس هذا النقص ويشكو ، ولكنه عرف الآداب الغربية عن طريق التراجم ، فقرأ ترجمات محمد حسن الزيات «آلام فوتر» لجوته و«رفائيل» لمارتين ومعربات المنطوطي «ماجد ولين» و«بول وفرجين» . . . وغير ذلك من القصائد المترجمة واجتهد في سبيل التغلب على وحدوية ثقافته بمطالعة ما كان يكتب عن أدب الغرب . وكان لأحداثه مع صديقه الحليوي أثر كبير ، فقد عرفه هذا الأخير بأدب الحركة الرومانسية الفرنسية ، ودارت أحاديثهم حول «الامرتين» و«دي موسيه» و«دي فيني» . . .

لرغبة والده وكما اختار له . وقد أعقبه من هذا الزواج طفلان . ولم يعض عالم على زواجه حتى نكب أبو القاسم في والده عام ١٩٢٩ . كان لطفدان الأب به نفس الشابي . وقع أليم ، إذ كان عليه الآن أن يدبر أمره وأمر أسرة كبيرة ، ففاضت نفسه بالأسى ، وعبر عن أحزانه في قصيدته « يا مسوت » التي مطلعها :

يا موت . قد مرّمت مددي . وقصمت بالأزوار طهري
وربّيتني من حائق . وسخرت مني أي سخر !
(« أغاني الحياة » ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٩٥)

والذي لا شك فيه أن المرض قد أضعفه وأورثه التوهم العاطفي والتعلق والشعور بالغربة ، ولكنه نعى فيه أيضاً إرادة الحياة والأصرار ورفض الضعف والملة ، ومشاعر التبرم والثورة ، ولأي معلول يرضى علقته ؟

قصى الشابي سببه الأخيرة يستشفى ويجاهد المرض ، ومع ذلك يشدنا قبل أن توافيه المنيّة بنحو عام ونصف عام هذا الأصرار

والتصميم تحت عنوان « نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس » :

سأغيب رغبتي البعاد . كالتسر فوق القمة الضماد .
أزني إلى الشمس الضئيلة . بالنسب . والأطوار . والأوتار .
لا أرقى الظل الكبير . . . ولا أرى . مساعي قرار البسمة البواد .
وأسير في دنيا الشاعسر . حافاً . غرداً . وتلك مسادة الشعير .
(١٥ كانون أول ١٩٣٣)

دفعت ألام حياته إلى التطلع إلى ما وراء الأفاق والقيام بهالام الروح والخيال وإلى التبتل في محراب الحب الأسمى . وجاء شعره تعبيراً عن هذه المشاعر في تناقضها وترابطها وتدققها . فالشابي الشاعر هو ابن عصره وبيئته العالقة بين القديم والحديث وقراءاته الرومانسية وميراثه النفسي وشرط حياته القصيرة المؤسفة .

في صيف عام ١٩٣٤ اشتد المرض على أبي القاسم الشابي ، فقصده تونس يوم ٢٦ أغسطس ١٩٣٤ ، وبها توفي يوم ٩ أكتوبر من نفس العام ، ودفن جثمانه في توزر مسقط رأسه .

من قصة استيعاب أبي القاسم الشابي

وقبل أن يطالع ديوانه ، عرفه العالم العربي من المحيط إلى الخليج من خلال قصيدته « إرادة الحياة » التي نظمها في أواخر حياته . وقد راجت هذه القصيدة في مصر وسوريا في الخمسينات . قرأها تلاميذ المدارس واستظهروها وعلقوها على الجدران . وجرّت أبياتها على الألسن في المغرب وتونس كأنها كلمات للشعور القومي الحماسي في هذه المرحلة ، وعرفها جمهور الناس من خلال تلك المقاطع التي أنشدتها المطربة سعاد محمد :

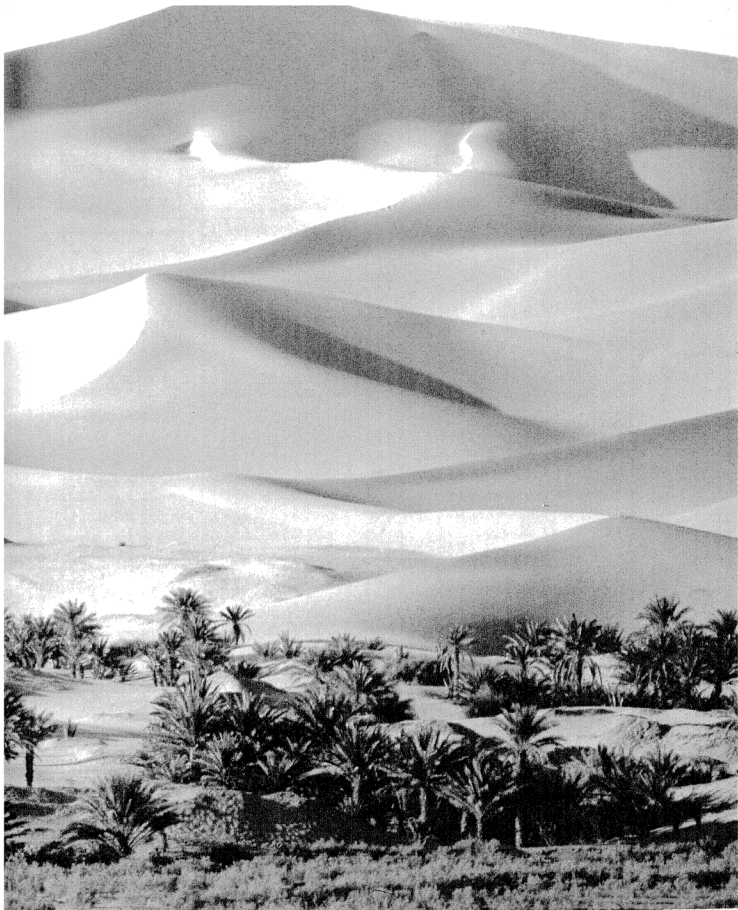
إذا الشعب يوماً أراد الحياة . فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد ليلى أن ينجلي . ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة . تبخر في جزوه . واندهس
فيسل لمن لم تشقه الحياة . من صفة المدمم المتعسر
كذلك قالت لي الصكائكات . وحذّني روحها المستعسر

(١٦ أيلول ١٩٣٣ / « أغاني الحياة » ، ص ١٦٧/١٦٨)

وتتراوح الدراسات التي تناولت الشابي بين النظرة الأدبية المطلقة التي تراه كميثريّة شعريّة مفردة وكرائد من روائد التجديد ، أو تتأمله من خلال مفاهيم الروح والحب والوجدان . . . أو تحاول استبطان النص الشعري ونسيجه الداخلي أو مستوياته البنيوية ، وبين النظرة التاريخية التحليلية المقارنة أو النقدية التي تدرس

اقترب اسم الشابي بتونس ، فلم يحظ على مدى نصف قرن منذ وفاته شاعر تونسي أو مغربي آخر بمثل ما حظي به من شهرة واهتمام واحتفال . فهو في تونس أشبه بمؤسسة وطنية . ولا غرو أن يحس من يمسك القلم ليذكر الشابي بالحرج ، فالشابي ليس شاعراً متميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث فحسب ، وإنما هو عند البعض عقيدة وفلسفة . ويجعل أحد الدارسين هذه الظاهرة فيقول : « الشيء الجدير بالحمد أن جيل الأدباء والنقاد التونسيين المعاصرين قد آمن بميثريّة الشابي ، وحقه عليهم أن يشرخوا برسالته في العالم العربي كله ، وأن يصنعوا من حياته وشعره جسر صداقة وملقى حب وتعارف بين المشرق والمغرب . . . » (رضوان إبراهيم : « التعريف بالأدب التونسي » ، ليبيا - تونس ١٩٧٧ ، ص ١٠١) .

والشيء الملحوظ أن أباً القاسم الشابي قد اشتهر أولاً في مصر (من خلال مجلة « أبولو » و « الرسالة » . .) واحتفى به شعراء مصر من أبناء جيله . ومن مصر ذاع صيته في العالم العربي ، على الرغم من أن قصائده ظلت مبشرة ومجوبة أو بعيدة عن تناول النقاد والقراء لأمد بعيد ، فلم ينشر منها مجموعاً لفترة طويلة إلا ما جاء في كتاب زين العابدين السنوسي « الأدب التونسي في القرن الرابع عشر » الذي صدر عام ١٩٢٧ . ولم يطبع ديوان الشابي إلا بعد وفاته بنحو عقدين من الزمن تحت عنوان « أغاني الحياة » (طبع بمصر عام ١٩٥٥ كأحد منشورات دار الكتب الشريفة بتونس) .



أكام (جمع أكمة : التل) الرمال . ترتفع هذه الأكام أحياناً نحو ٣٠٠ متر . وتنبسط ممتدة إلى الواحات ، حيث الأشجار والتمغرة . وتصادف هذه الأكام في جنوب غرب تونس والصحراء الجزائرية .

شعره في إطار عصره وظروف نشأته والمؤثرات التي خضع لها وملامحه المميزة .

وحتى الآن فالغلبة للشعر الأول للدراسات ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك ميراث نفسي ونقدي لغوي يربط بين هذا المنحى وبين دراسة الشعر العربي عامة . ويتجلى هذا التراث من جديد في صورة الانكباب على «النبوية» كمنهج أو مذهب في النقد الأدبي ينطلق من «استقلالية الأدب» بمعنى أن «موضوع الأدب هو الأدب» فحسب ، وهو في النهاية - على تعداد مدارسه وتمتد مفاهيمه - منبج تحريدي يرضي نزعة النقد العربي الواضحة إلى التجريد ، وإن أضفي على هذه النزعة مسحة الحدائق .

لعل أبرز الكتاب حماساً للشاي وإيماناً بعبقريته هو أبو القاسم محمد كرو في كتابه «كفاح الشاي» (بيروت ١٩٥٤) . فهو يحتل به في مؤلفه المذكور كرائد من رواد التجديد وهـ أول من حطّم قيود الشعر القديم في تونس» كما يقول ، وكشاعر وطني ومجسم لنضال الشعب التونسي في سبيل التحرر والنهضة . وقد أصدر أبو القاسم محمد كرو منذ فترة مؤلفاً آخر بعنوان «آثار الشاي وصداه في الشرق» (بيروت ١٩٦١) ، ضمنه بعض النصوص الثرية التي كتبها الشاي ولم تنشر من قبل وقائمة ميوبة بالمصادر والدراسات .

ويدرس محمد الحليوي في كتابه «مع الشاي» (تونس ١٩٥٥) شعر الشاي ومكوناته ، وهي كما يذهب : تقديس الشعر وتقديس الحب وتقديس الطبيعة . وحول هذه المعاني العامة يدور حديث الكتاب .

ويوجه عام يلب - كما أشرنا - النحج البلاغي والأدبي العاطفي على الدراسات المبكرة وبوجه خاص في مرحلة الشعر العربي في نهاية الخمسينيات (أنظر د . نعمان فؤاد ، شمس وشاعر ، القاهرة ١٩٥٨ ومصطفى الحبيب بحري «الشاي السبي المجلد» دمشق ١٩٦٠ د . عمر فروح «الشاي شاعر الحب والحياة» ، بيروت ١٩٦١) . وتكرر هذه الدراسات نفس البيانات البيوغرافية المروقة عن الشاعر .

من أمثلة مؤلفات هذه المرحلة «دراسة رجاء النقاش» أبو القاسم الشابي ، شاعر الحب والشووة» (سلسلة اقرأ ، القاهرة ١٩٦٢ ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧١) وفيها يشير إلى تأثره بشعراء المهجر خصوصاً جبران (٣٢ - ٣٦) . فقد رأى فيه رمز الثائر المتمرد على القديم وعلى وضع الشرق المتخلف ، صاحب «الثورة المعنوية العالدة» و«رسول الحق والحب والجمال» (كما يقول الشاي في رثائه لجبران الذي نشره في جريدة «الزمان» التونسية في ٨ يوليو سنة ١٩٣١) . ويصف النقاش بتفصيل كبير «الحياة القلبية» عند الشابي وموقفه من المرأة ويحتفل عامة احتفالاً كبيراً بأوجه الثورة النفسية أو الثورة الرومانسية المثالية الفردية التي تظالنا في أشعار أبي القاسم .

وقد حظي الشاي أيضاً بدراسة بنوية كتبها الدكتور عبد السلام المسدي بعنوان «مع الشاي» ، بين المغول الشعري والمفغوط

النفسية» (فصول» ٢/١ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٤٥ - ١٥٨) . وهي دراسة في «الأسلوب» أو «قراءة إبداعية» لنصوص الشاي «بصير النقد (فيها) إنشاءً والتشريح بناءً» كما يقول الناقد . وغايته هي «أن يقيم الأثر الفني على نصاب المفغوط المصاغ . وما العليات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقصا ما لم تقم في النص المفغوط شهادة لها . وقوى الشهادات تتوسع المغول الانشائي بالأفهام النفسية» (١٩٦) . والمقصود بالعبارة الأخيرة هو تطابق الصياغة مع الشعور أو الحالة النفسية (وهو ما يسميه «الأضواء النفسي» .

والواقع أن د . المسدي في مقاله يفكر بلغة أجنبية وبواسطة مصطلحاتها البنوية ، ويصوغ عباراته العربية من خلالها . والنتيجة أحياناً مؤسفة ، إذ تحس أنك أمام تراكمات لغوية مجنحة ليس فيها من العربية غير الألفاظ ، ولا تعرف أهم العمق في التعبير أم المعجز عن التعبير أم هو سحر التغريب .

ونلاحظ في العديد من الفقرات أن الناقد لا يفسر النص الشعري بقدر ما يحمله مفاهيمه البنوية المستعارة . وينتهي الناقد من دراسته «الركبة» إلى مقولات بسيطة : فأب أي القاسم الشاي هو «صورة» للتمزق والصراع ، وفيه يلتمح «للمفغوط والمحموس» ويرتبط «الأضواء النفسي بالبيوت اللغوي» ، والشاي في «رواياته الفنية» يضطلع «برسالة الأدب الواعي والمفكر الملتزم» الذي يسعى في «بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد بحثاً عن (يقطعة الحب)» (ص ١٤٦ ، ١٥٨) .

ينهج الأدبي المغربي خليفة محمد التليسي في كتابه «الشاي وجبران» (ط ١ طلصعد ، ط ٤ طرابلس - تونس ١٩٧٨) نهجاً آخر . فينبه إلى تأثر الشاي بالأدب المهجري ، وتأثيره بجبران بوجه خاص : «الشاي تلميذ نابغ لجبران» (٤٧) . ولكننا لا نجد سنداً كافياً للتأكيد على جبران وحده دون غيره من شعراء المهجر . ويلقي التليسي بعض الأضواء على مصادر الكتابة والفرة التي صبغت أدب الشباب المتفتح آنذاك ، وهي : الكبت السياسي والحرمان الاجتماعي والعاطفي والجحر الفكري :

«وقد تفتحت عبقرية الشاي في بداية العصر فوجدت في الرومانسية الشائفة في كتابات الكتّاب حينذاك تحقيراً لأحلامها وآمالها . كان كل شيء في البحر الأدبي ساعداً على تمكين هذا المزاج الرومانسي فيه . وكان هذا المزاج ، الذي ظهر في شعره ، هو الطابع المميز لشباب ذلك العصر ، وهو سر الذبوع ، والشووة التي كان يكتبها كل أديب ، أو شاعر أو فنان ...» (٣٩) .

ويتفقد مصطفى عبد الطيف السحرتي في دراسته «أبو القاسم الشابي ، الرجل والشاعر» (المجلة» ، عدد ٣٠ ، يونيو ١٩٥٩ ، ص ٥٨ - ٧١) ، «المادة» الكافية لدراسة شخصية الشابي ، ومن ثم يحاول قراءة قصة حياته وشخصيته وأطواره من خلال شعره .

ويصف شعره بأنه «شعر غنائي وجداني في أغلبه ، يكشف عن طابع شموري منطو ، طابع يميل الى العزلة والى التأمل ، واستبطان النفس ، والابتعاد عن الناس ، والاندماج مع أحياء الطبيعة ، والعيش مع الجمال والحب والفن عشة روحية زاهدة متصوفة ، سيدة ...» (٥٩) .

وبمضي السحري في مقاله يفصّل مكونات الشابي النفسية و«أطواره النفسية» من خلال شعره . ويرى أنه قد تأثر بالمجريين والمصريين (مدرسة «أبولو») ولكنه لم يقلد أحداً ، واستطاع أن يعبر دائماً عن نفسه وذاته . (٧١/٧٠) .

من الدراسات المثالية الجديرة بالتنويه دراسة الأستاذ محمد مصطفى هدار «الشابي بين الحقيقة والخيال» («المجلة» ، العدد ٢٥ ، يناير ١٩٥٩ ، ص ٩٨ - ١٠٩) . ويسمى الكاتب الى تحقيق أخبار الشابي ووصف البيئة الأدبية التي نشأت فيها أشعاره ويربط في عرضه بين حوادث حياته وشعره .

في ضوء تاريخ العصر لم يكن الشابي وحده - كما يذهب البعض - «اتباعاً تجديدياً في الشعر العربي بتونس ، وإنما كان واحداً من شعراء شباب اندفعوا في طريق التجديد بوحى من ثقافتهم الجديدة ، وبفعل عوامل التطور الفكري التي سبقت عصرهم بأجيال ، ومن هؤلاء الشعراء : الطاهر القصار ، ومحمد يوشرية ، وعبد الرزاق كركاكة ...» (١٠٢) .

وقد قصد الشابي كما قصد هؤلاء ربط الشعر بالحياة ، والحق أن هذه الدعوة لم تقتصر على الشعراء الرومانسيين . فقد نادى بها في وقت مبكر شعراء مدرسة الديوان (المقاد ، المازني . .) .

ويرى الناقد عن حق أن أثر مترجمات الأدب الغربي على الشابي لم يكن ذا بال بالقياس بتأثير مدرسة المهجر عليه . أما مدرسة «أبولو» (التي أسسها أحمد زكي أبو شادي) فلم يتصل بها إلا في مرحلة متأخرة . لم يكن الشابي «ناقلًا ، إنما تأثر بالشعر

الرومانتيكي تأثراً قوياً عميقاً ، وتفاعل هذا التأثير وأحدث حياته . .» وأنتج شعراً يتميز «بموسيقاه الشعرية الغلابة» (١٠٨) .

حين قرأ د . محمد مندور بعضاً من قصائد الشابي ومقالاته النقدية كاد يجرم أنه شاعر كان يجيد لغة أجنبية تمكنه «لا من اللامم بأدب الغرب فحسب ، بل من تذوّقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها» .

ولكن حين عاد الى تاريخ حياته وتبين أنه لم يتعلم لغة أجنبية ، وأنه تخرج فحسب من «جامع الزيتونة» بتونس ، أخذته الدهشة : «وعندئذ أدركت أنني أمام إحدى تلك المفترقات التي لا أستطيع لها تفسيراً لأنها هبة من الله وأصبحت أشك في أنه مدين ديناً حقيقياً لأحد من الشعراء . . .» (محمد مندور ، «من روافد أبولو» ، في «المجلة» ، العدد ٦ ، يونيو ١٩٥٧ ، ص ٧٣) .

على أن مندوراً يعود فيضيف :

«وأنا بعد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابي قد طالع الكثير من الشعر العربي القديم والحديث ، بل من الآداب الغربية المترجمة الى اللغة العربية ، ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والانسانية المأمة كما تنفقت سليلته ، ولكن الذي أنكره هو أن يكون أبو القاسم الشابي قد تأثر بأحد تأثراً مباشراً قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحوه الشائرة وصراعه الدائم مع ما شققت به حياته من آلام وجحود وتكرار ، فضلاً عن المرض القاتل الذي ظل يصارعه في بطولته وتحد حتى آخر رفق في حياته . . .» (ص ٧٣) .

وأخيراً وليس آخراً نشير الى الأبحاث والقصائد التي ألغيت في مهرجان الأدباء بتونس في ديسمبر عام ١٩٧٤ بمناسبة الذكرى الأربعين لولادة أبي القاسم الشابي ، والتي نشرت في مجلة «الفكر» التونسية في يناير عام ١٩٧٥ . وتمتلك هذه الأبحاث بدرجة أو أخرى مجموعة الأفكار التي تطرقنا اليها في المرحل السابق . والبعض منها يمالج موضوعات يعينها «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي» لسلي الخضراء الجويسي ، «لحظة الإبداع عند الشابي» لآسان عباس و«من الغربة الى الثورة» لأحمد خالد و«الشابي ناقداً ومنظراً» لحليمة محمد التليسي و«الطبيعة والزمن . . في شعر الشابي» لآليا الحادري ، و«الشابي . . لحظة إحساس قومي» لآبي زيان السمدني . وقد حملنا في هذا العدد من مجلة «الفكر» التونسية بعد الانتهاء من هذا المقال .

الأنسقة الشعورية والصور الشعرية

الفريسة

العواطف ، وكلّ يعبر عن ذلك وفقاً لتكوينه الذاتي ويسته
وسائله .

اجعل ديدنك أن تعيش في الدنيا «بقلب زائر» ، «يقظ
المشاعر ، حالم» ، «في نشوة صوفية ، قديسة» كما يدعو
الشابي في قصيدته «فكرة الفنان» ، ومطلع هذه القصيدة
هو :

عش بالشعور وللشعور فإنما دنياك كون عواطف وشعور
شدت على العطف العميق وإنها لتجف لو شيدت على التكثير
(أغاني الحياة ، ص ١٢٧)

على أن «أيدولوجية» الشعور هذه بلا مقابل موضوعي في
الواقع وبلا مجال خارجي للتحقيق . هي أيدولوجية تعلّي
الشعور بالذات وتفتح المجال للتسامي فوق الواقع . والواقع
بطبيعة الموقف الاستعماري وموقف التخلف العام من مصادر
الشكوى والأسى . ومن ثم يمتزج إحساس الشاعر بيقظته
وفرديته بمشاعر الحزن والأسى . وحين تتحول «الغربة»
ويتحول «الحزن» و«الأسى» الى مذهب في الشعور والفكر
تنحصر موضوعات الشعر عادة في دائرة محدودة متماثلة ،
وكثيراً ما تصطبغ صور التعبير بمسحة من الصنعة والقصص
والركاكة .

من مذكرات الشابي «التي سجلها في مطلع عام ١٩٣٠ ،
نقل الفقرة التالية ، وفيها يحاول أن يعبر عن فلسفة الغربة
التي أخذ بها نفسه ، وعلى ما تميز به الشابي من عاطفة
مشبوبة . تحمل هذه السطور موضوع آثار الاجتهاد والحلاكة :

«أشعر الآن أنني غريب في هذا الوجود ، وأنتى ما أزداد يوماً في هذا
العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة ،
غربة من يطوف بمجاهل الأرض ويحجب أقاصي المجول . ثم يأتي ليحدث
قومه عن رحلاته البعيدة فلا يجد واحداً منهم يفهم من لغة نفسه شيئاً .

غربة الشاعر الذي يستيقظ قلبه في أسحار الحياة حينما تضطجع قلوب على
أسرة النوم الناعمة فالأد جاء الصباح حديثهم في أنشيدته ، مخاوف الليل
وأعمال الظلال وخلجات النجوم ورفرفة الأجنحة الرافضة .

ليس «الأحاساس بالغربة» موضوعاً غريباً على الشعر
العربي ، فالإغتراب بمعنى الرحيل والانتقال جزء من حياة
العربي في سعيه وراء المرعى والمطر ، ومن ثم كان حديث
الشاعر في مطالع القصائد عن «الأطلال» .

الإغتراب هنا شيء حسّي ملموس ، فالشاعر مغترب عن
الديار والأحباب ، تدفعه الى ذلك بيئته التي لا تعرف دولام
الخصب والعطاء . هذا على خلاف الشكوى من الغربة عند
«الشعراء الصعاليك» العرب في معنى الوحدة والوحشة
والحرمان من المشيرة والأهل ومن المأوى . . .

أما «غربة» الشاعر الرومانسي العربي في العصر الحديث فهي
غربة الروح والنفس الحائرة والأشواق المبهمة . وهذه الغربة
هي جزء من هوية الشاعر الجديدة المبهمة ، فهو يحس أن
«الوجود» أو الواقع من حوله يكبله ويموقعه ، وأن هذا
الوجود هو سبب آلامه . ويعبر الشابي عن هذه المعاني فيقول :

يا صميم الحياة ، كم أنا في الدنيا غريب أشقى بغربة نفسي
بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي ولا معاني بؤسي
في وجود مكبل بغيرود ، تائه في في ظلمات شك ونحس
فاحتضني وضممني لك بالماضي ، فهذا الوجود علة بأسسي .
(أغاني الحياة ، ص ١١٢)

الشاعر - كما يقول الشابي في قصيدة «الأشواق الثائرة» -
مشرد في هذا الكون ، يحمل بين جوانحه أشواقاً الى المجهول
والبعيد ، وإلى الشأوا الأعظم ، هو «في الدنيا غريب»
يشقى بغربته ، بين قوم لا يفهمونه .

الدعوة أو «الأيدولوجية» الحميمة التي يدعو اليها الشاعر
الرومانسي العربي - جبران وإيليا أبو ماضي وأبو شبكة
والشابي . . . هي تمجيد الشعور وبقظة الحس ونهضة



القصر . عبارة عن موقع مربع مكون من مجموعة من الخلايا المتطابقة الشديدة على شكل دوائر في طابق أو أكثر . . . ويخزن فيه سكان المنطقة محصولاتهم من الحبوب .
وكان يستخدم أيضاً كملاجأ أيام اندلاع الأزمات .
«القصر» الذي في المشهد ، هو قصر «وهادي» ، من النوع البسيط المعروف في أقصى الجنوب في تونس .

يا إله الوجود ، هذه جراح
في فؤادي ، تشكو اليك الدواهي
أنت أنزلتني الى ظلمة الأرض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أصبح في الأفق
وأغني الى خسرير المياه
وأغني بين النياييع للفجر
واشدو كالبلبل التيهاء
(. . .)

عبري الأسى : تعذبه الدنيا
وتشجيه ساحرات الملاهي
أنت عذبتني بدقة حسي
وتعقبتني بكل السدواهي
بالأسى ، بالسقام ، بالهم ، بالوحشة
باليأس ، بالشقا المتناهي
(«أغاني الحياة» ، ١٩٩٨)

بين التلال لم يجد ، من يفهم لغة قلبه ولا من يفقه أغاني روحه .
الآن أدركت أنني غريب بين أبناء بلادي ، ولست شعري هل يأتي ذلك
اليوم الذي تعاقب فيه أحلامي قلب البشر ، فترتل أغاني أرواح الشياطين
المستيقظة ، وتذكر حين قلبي وأشواقه ، أدمتة مفكرة ، سيخلقها الزمن
البعيد .

لقد يشتت الآن : إنني كطائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من
لغة نفسة الجميلة . ولا يفهمون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي
بها موسيقى الوجود في أناشيده ، الآن أيقنت أنني بلبل سماوي قدفت به
يد الألوامية في جسيم الحياة فهي بيكي وتنحب بين أنصاب جامدة لا تدرك
أشواق روحه ولا تسمع أنات قلبه الغريب وتلك مأساة قلبي الدائمة . . .
(«مذكرات الشافي» ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٦٠)

إن العالم الذي يراود خيال الشاعر الرومانسي ليس عالم
الناس بأدراجه أو عالم الأرض ، وإنما عالم الوجود المتسامي ،
عالم الروح . ولكنه يشعر أنه يعيش في غربة روحية مشرداً
عن «وطنه السماوي» ومن ثم يشكو الى إله الكون حاله :

يستخدم الشابي في هذه الأبيات الكثير من الألفاظ ذات الدلالة الصوتية الموحية («صباح زاه»، «خريف المياه»، «البلبل التياه»، «الدواهي»، «الوحشة»، «الشقاء المتناهي»)، وذلك من أجل تجسيد الشعور. على أن بعض الصيغ والتراكيب (مثل «عبقري الأسى» و «ساحرات الملاهي») تستوقفنا لغرابيتها وليس من شك أنها من باب الاستعارة والنقل عن بيئة شعرية أجنبية أو قُل إنها من باب التمثل بالشعر الرومانتيكي الغربي أو من انعكاسات الشعر الغربي.

و«الحب» هو وسيلة للتسامي، هو قدس الأقداس، وذلك «الفردوس» المفقود في ظلمات الأرض. الحب هو «صلوات في هيكل الحب» كما يعنون الشابي إحدى قصائده المعروفة. وعنها نقل الأبيات التالية :

أنت أنت الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجي الفريد
أنت أنت الحياة في رقة الفجر وفي رونق الربيع الوليد
أنت أنت الحياة كل أوارن في رواء الشباب جديد (..)
أنت دنيا من الأنشيد والأحلام والسحر والخيال المديد
أنت فوق الحيال والشعر والفن وفوق النهى وفوق الحدود
أنت قدسي ومعبدتي وصباحي وريعي ونشوتي وخلودي
(«أغاني الحياة»، ص ١٢٢)

وسائل التصوير والابقاع في الأبيات السابقة هي صيغة المخاطب والتكرار في صدر الأبيات وتتابع الألفاظ أو اللقطات اللفظية السريعة التي تعبر عن توجه الشاعر .

ويتابع الشاعر «صلواته» في هيكل الحب السماوي، متوسلاً الى المحبوب أن يمنحه السلام والجمال والفن و«الحياة الشعرية» :

يا ابنة النور، إني أنا وحدي من رأى فيك روعة المعبود
فدعيني أعيش في ظلك العذب وفي قرب حسنك المشهود
عيشة للجمال، والفن، والالهام والطهر، والسنى، والسجود (..)
وارحميني، فقد تدهمت في كوكب ن من اليأس والظلام مشيد
(«أغاني الحياة» ص ١٢٣)

وكما يتحدث الشاعر عن الحب يتحدث عن «الطبيعة»، لا يتوقف عند مشهد يبينه يجلوه أو يستحضره، وإنما الطبيعة في شعره تتابع سريع من المسيات واللفظيات التي تنشأ في وجدانه المشبوب والتي تعبر عن حنينه و«أشواقه» الثابتة .

هكذا تنصير «الطبيعة» في حلم الشاعر بالحياة القدسية في «هيكل الحب» :

آه يا زهرتي الجميلة لو تدرين ما جدّ في فؤادي الوحيد
في فؤادي الغريب تُخلق أكوام من السحر ذات حسن فريد
وشموسٌ وحائه ونجوم تنثر النور في فضاء مديد
وتتتابع اللقطات على هذا النحو : «وربيع كأنه حلم الشاعر»

و«رياضٌ لا تعرف الحلك الداجي» و«طيور سحرية» و«قصور» و«غيم» و«حياة شعرية» هي «حياة أهل الخلود» («أغاني الحياة»، ص ١٢٤) .

القضية الذاتية والمشاعر القومية

تمتزج في شعر أبي القاسم الشابي العواطف الذاتية بمشاعر القومية، أو قل إنه يرى القضية القومية من خلال طموحاته الذاتية وآلامه ومن خلال «أنسا» الشاعر وغربتها . والنهضة أو اليقظة التي يدعو إليها هي يقظة الحس والضمير والأرادة والتصميم . إنها ثورة الإنسان الفرد المتأمل والشاعر صاحب الرسالة . ولكن أين للناس أن يدركوا رسالته ؟ وهذا من مصادر آلامه وضيقه بالناس والوجود وشكواه الى الإله وتضرعه اليه .

تحت عنوان «النبى المجبول» يتحدث أبو القاسم الشابي عن نفسه، ومطلع البيت الأول من هذه القصيدة بصيغة المخاطب وصيغة التمني، ثم يكرر الشاعر صيغة التمني في صدور الأبيات التالية . كم ود لو استطاع تقمص السيول وتشخص الرياح أو كانت له قوة العواصف كي يقتلع الجذور الميتة ويستنهض الناس من ظلمات المصور، ويرد الشعب الى نفسه، فالشعب «في الكون قوة» :

أيها الشعب ! ليتني كنت حفاً بأفأوى على الجذوع بفأسي !
ليتني كنت كالسول ، إذ سألت تهد القبور رمسا يرمس !
ليت لي قوة المواصف ، يا شعبي فألقي إليك ثورة نفسي !

ولكن شعور الأسى يطغى على الشاعر فيفكر في الهروب الى «الغاب» . هو شقي بما يتحمل في نفسه المرهفة من أشواق وأحاسيس وما يعرفه عن جود الناس ، وهم بالفعل يستتكرون دعوته ، ويرمونه «بالس» و«الجل» و«الكفر» :

هكذا قال شاعر ، ناول الناس رحيق الحياة في خير كائس فأشاعوا عنها ، ومرّوا غضاباً واستخفوا به ، وقالوا يأس :
« قد أضاء الرشد في ملعب الجن فيا يؤسه ، أصيب بسـ »
« طالما خاطب المواطف في الليل ونأجى الأموات في غير رسـ »

يضيق الشاعر بجعل الناس ، وينعتهم بالغفلة و«الغباء» ، ثم يجمع من عالم الناس الى «الغاب» ، «ليحيا حياة شعر وقديس» ، «يشدو مع الطير» ، ينفض الناي ويرسل الشعر :

يا لها من معيشة في صميم الغاب تضحي بين الطيسور وتسمي !
يا لها من معيشة ، لم تُدْثَسْها نفوس الورى بخبث ورجس
يا لها من معيشة ، هي في الكون حياة غريبة ، ذات قدس
(«أفاني الحياة» ، ص ١٠٢ - ١٠٥)

ليس هذا النسق الفكري الوجداني كما عبر عنه أبو القاسم الشابي في «النبى المجهول» غريباً على شعراء الرومانسية العربية سواء في المهجر أو الوطن العربي . نصادف هذا النسق في صورة أو أخرى عند جبران خليل جبران وفوزي الملوّف وإلياس أبي شبكة وغيرهم .

فالمنطلق هو رفض الحاضر السيء وتعاطف الشاعر مع الناس - والدعوة الى النهضة والتحرر والى بقطة الحس والعاطفة ، وإيمان الشاعر في نفس الآن بتفرد وامتيازها ،

وعناقه لآلامه وعذاباته . فتورة الشاعر تدور من البداية في بوتقة أحاسيسه الذاتية ، وفي النهاية فهو في واد والناس بهمومهم وواقهم في واد آخر ، وليس من سبيل لفك عقدة هذا الموقف غير أن ينحو الشاعر على الناس باللائمة ، أن يشكّوهم الى الله أو يرميهم بالغفلة أو الجبالة ثم ينسحب مستعياً الى عالمه الشعري (في العزلة أو في «الغاب») أو يتعبد في هيكل الحب القدسي أو يدعو الموت أن يخلصه من شقاء الوجود . هذا هو النسق العام ، وبطبيعة الحال يتفاوت الشعراء في وسائلهم التعبيرية وفي آفاقهم . وتنعكس في هذا النسق الكثير من تأثيرات الشعر الرومانتيكي الغربي ، ونقول «تأثيرات» بمعنى التأثير المباشر أو غير المباشر ، أي من خلال انعكاسات صور الشعر الرومانتيكي للغربي على الآخرين . ونلمس هذه التأثيرات بوضوح في الأبيات الأخيرة من قصيدة الشابي «النبى المجهول» . فالهرب من عالم الناس الى «الغاب» ، «معبد الغاب» و«نفخ الناي» والغناء في «ظلال الصنوبر» و«يا لها من معيشة في صميم الغاب» ، جميعها صور مستعارة من بيئة أخرى غير بيئة الشاعر . بل إن عبارة التعجب والاجلال : «يا بها من معيشة» . التي يكررها في صدور الأبيات الثلاثة الأخيرة من قصيدته تشير الى أنه يتحدث عن خبرة غريبة عليه أو أنه يحاول تمثيل هذه الصورة الشعرية المستعارة . ومن البين من هذه القصيدة - ومن قصائد الشابي الأخر - أن الشاعر يعتمد في إحداث التأثير على الوقع النغمي المنتظم من خلال تكرار صيغ المخاطب وصيغ التمني والتعجب والتساؤل . . . ومن خلال تتابع المترادفات واللفظ السريعة (البصرية والسَمعية والصوتية) ومن خلال التناسق الداخلي بين الأبيات ، وبهذه الوسائل التعبيرية يتحرر الشابي من أساليب الشعر الموروثة ، ويضفي على شعره تلك الأصالة التعبيرية وذلك «الشعور القوي» الذي تميز به .

البحث عن الشخصية الذاتية الضائعة وفاة الأديب أوفه جونسون

الأطلنطي بمدينة صغيرة على البحر الشرقي ، ويعود من رحلته دون أن ندرك شيئاً محدداً عن طبيعة هذه الرحلة ونتائجها .

هدف رولفس الواضح هو أن يوظف «جزينه» عميلة لجهاز المخابرات في ألمانيا الشرقية . ويحاول الوصول الى هدفه عن طريق أم جاكوب ، ولكنها تهرب الى ألمانيا الغربية فيكرر هذه المحاولة عن طريق والد «جزينه» : كرسفال الذي يعمل نجاراً في ألمانيا الشرقية ، ولكنه يفشل .

هذا هو مجمل الوقائع والمعلومات التي نلم بها والتي تغلف موت جاكوب . والسؤال الرئيسي : هل انتحر جاكوب ، أم سقط نتيجة لحادث عادي ؟

ولأن هذه المعلومات لا تكفي لتوضيح نهاية جاكوب ، يلجأ الراوي الى استقصاءاته وتحقيقاته للاقترب من الحقيقة .

مركز الثقل ليس هو عالم الوقائع البسيطة ، وإنما هو عالم اللغة ، فمن خلال اللغة ، ومن خلال الاجتهاد اللغوي المتكرر يحاول جونسون أن يكشف الحقيقة أو يقترب منها ، فالراوي يصف الشيء من جوانب متعددة ويصفه في تناقضاته وتداعياته المختلفة وتطوره . ويستخدم الراوي طريقة المقاطع الفجائية المعروفة في الأفلام ، فهو يضمن قصته أحداثاً تليفونية تتخللها مونولوجات داخلية ، ومقاطع قصصية ، وهو يروي القصة من نهايتها كحالة إنموزجية ، ومن خلال ذلك جميعه تتجسم أمام أعيننا حالة عامل السكة الحديد جاكوب . لقد تعلم جونسون الكثير من تكنيك بريخت الملحمي ، تعلم أن يصطنع المواقف التجريبية بحيث تبدو لنا الأشياء المألوفة ، جديدة وغير مألوفة .

لا يقدم جونسون في هذه الرواية ، «تقريباً» عن الدولتين الألمانييتين ، وإنما يصور قضية الانسان الفرد ، إزاء الأنماط الأيديولوجية المجردة ، وإزاء لغة الأجهزة السلطوية .

لا شك أن أوفه جونسون Uwe Johnson من أعلام الروائيين الألمان المعاصرين ، وإن لم تصل شهرته الى شهرة جنتر جراس Günter Grass وهانريش بل Heinrich Böll وسيجنريد لنز Siegfried Lenz .

ولد أوفه جونسون في ٢٠ يوليو ١٩٢٤ في بلدة «كمين» Cammin في مقاطعة پومرن Pommern ودرس الأدب الألماني بمدينة روستوك ولايبزيغ وانتقل عام ١٩٥٩ من ألمانيا الشرقية الى برلين الغربية حيث نشر كتابه الأول «تخمينات عن جاكوب» في نفس العام . ومن خلال هذا الكتاب اشتهر جونسون سريعاً .

نظر إليه النقد أولاً باعتباره «أديب الدولتين الألمانييتين» فقد كان هذا هو موضوع كتابه الأول وكتبه التالية ، وحاز جونسون بهذا الكتاب الأول على جائزة «فونتانه» للأدب .

ومع أن كتبه تمس السياسة بوضوح ، إلا أن جونسون ذاته قد عاش بعيداً عن أضواء السياسة . كانت آخر أعماله هي رابعيته الروائية الضخمة «أيام السنة» (١٩٧٠ - ١٩٨٣) . ومن عام ١٩٧٤ حتى وفاته عام ١٩٨٤ عاش جونسون في جزيرة قرب ساحل كنت بإنجلترا ، في وحدة مستمرة ، دفنته إليها حياته الزوجية الخائبة ، وحساسيته المتطرفة .

عنوان رواية أوفه جونسون الأولى هو «تخمينات عن جاكوب» (يعقوب) Mutmaßungen über Jakob (١٩٥٩) .

موجز الوقائع التي نستخلصها من القصة هو أن «جاكوب» أيس «مراقب الخط الحديدي قد ظل لأعوام طويلة يكرس حياته لأداء عمله بانتظام ، ولكن السيد رولفس الموظف في جهاز الأمن يعترض مسار حياته ويوكل اليه مهمة ما في ألمانيا الغربية ، فيرحل جاكوب الى صديقه السابقة جزينه كرسفال Gesine Gressphal التي تعمل سكرتيرة في جهاز الحلف



الأديب أوفه جونسون

مقطع منها بجملته استفهامية ، من بينها على سبيل المثال : « من هو أخيم ؟ » ، « كيف كان ذلك ؟ » ، « ماذا يريد كارش ؟ » ، « ما الذي أوحى لكارش بوضع كتاب عن أخيم ؟ » . هذه الأسئلة تعني أننا بصدد تحر دقيق عن موضوع من المواضيع . ومن خلال هذا التحري تصصح القصة باطراد المعلومات السابقة . كذلك تصيغ هذه الأسئلة الاعتراضات المحتملة التي يمكن أن تطرأ على ذهن القاري .

تعتبر رواية « أوفه جونسون » الثانية : « الكتاب الثالث عن أخيم » Das dritte Buch über Achim التي صدرت عام ١٩٦١ ، امتداداً لروايته الأولى ، فنحن نصادف هنا أيضاً نفس الأشخاص والأسماء ، وإن اختلف موضوع البحث عن الحقيقة . في هذه الرواية يستخدم جونسون أيضاً صيغة السؤال والجواب ، ويقدم قصته أو تقريره الروائي من خلال هذه الصيغة . وتتكون القصة من سبعين مقطعاً ، يبدأ كل

بين النظامين المختلفين في شطري ألمانيا . إن محاولة التدقيق في العرض تنتهي بجونسون الى لون من الحيدة والحيرة .

في روايته الثالثة «وجتها نظر» (Zwei Ansichten) (١٩٦٥) ، يصور جونسون من خلال قصة حبّ بين مصوّر صحفي من غرب ألمانيا ، وبين ممرضة من شرق ألمانيا ، عوامل الارتباط والانفصال بين غرب ألمانيا وبين شرقها . وتبدأ هذه القصة قبل بناء سور مدينة برلين ، الذي يفصل بين قسميها ، في ١٣ أغسطس ١٩٦١ ، وتستمر فيما بعد ، بعد حرب الممرضة الى غرب ألمانيا ولكن الفاصل الحقيقي بينهما يبدأ بذلك . فالمصور الصحفي يخضع في عمله لسوق العرض والطلب . ويستطيع أن يكف عن العمل ، ويتوقف دخله على الظروف الاقتصادية العامة ، وعلى قدراته الخاصة . ولكن عمل الممرضة هو عمل منظم بمواعيد محددة بعينها ، ودخل محدد ، وهو ما يعكس على أسلوب حياتها وعلى تطلعاتها المتواضعة .

ووفقاً لأوفه جونسون فإن المصور الصحفي يرمز لألمانيا الاتحادية في حين تمثل الممرضة ألمانيا الديمقراطية ، فوجتها النظر هنا تشيّران بمعنى شامل الى الاختلاف والاتفاق بين شطري ألمانيا .

اشتهر أوفه جونسون بأنه أديب ألمانيا المقسمة ، والحق أنه أديب البحث عن الشخصية الذاتية المفقدة بين الشرق وبين الغرب ، بين النظام الاشتراكي وبين النظام الليبرالي الرأسمالي . على أن جونسون لم يتوقف عند هذا الحد ، فعمله الضخم الأخير ، الذي عكف عليه نحو عقدين من الزمن ، هو «أيام السنة» Jahrestage ، وهو عمل مكون من أربعة مجلدات ، صدر المجلد الأول منه عام ١٩٧٠ ، والثاني ١٩٧٢ ، والثالث ١٩٧٣ ، أما المجلد الرابع فقد ظهر عام ١٩٨٢ ، أي قبل وفاته بعام واحد .

تبدأ الرواية بمطلع عام ١٩٦٨ وتعود على الدول الى الوراء الى عام ١٩٣٨ . تبدأ في نيويورك خلال الحرب الفيتنامية وتعود الى الوراء الى مدينة جيريشو في غرب ألمانيا . قصة الماضي هي قصة هاينريش كريسبال في مجتمع مدينة جيريشو خلال الحكم النازي ، وقصة الحاضر ، هي قصة ابنته

على أن الأجوبة التي تلقاها على هذه الأسئلة ، تظل شذرت لا تجيب إجابة كافية على الأسئلة المطروحة . وأحياناً تمارض الاجابات بعضها بعضاً ، كما لو كان الهدف هو أن تظل الأسئلة والأجوبة معلقة . ولكن الغريب أننا هكذا نلم بالكثير من المعاني التي تجوز طريقة السرد التفريرية عن إيضاحها ، فلنلخص أولاً الاطار الخارجي للقصة . هنا صحيفة و كاتب مقره هامبورج ، يدعى كارش ، يتلقى مكالمة تليفونية من صديقه السابقة كارين التي تعيش في ألمانيا الديمقراطية ، تطلب منه زيارتها ، فيليبي كارش الدعوة ويعبر الحدود الى ألمانيا الشرقية ، ويلتقي بها في إحدى مدن وسط ألمانيا ، على الأرجح في مدينة لايبزيغ .

تطلب كارين منه أن يكتب مقالاً عن صديقه الجديد ، بطل سباق الدراجات «أنجيم» ، ثم تطلبه أن يضع ترجمة كاملة له كأنموذج لرجل الرياضة ، وكمثال للانسان الاشتراكي ، فيبدأ كارش عمله ، ويجمع المادة اللازمة ، ويدون ما يراه مهماً من وجهته ، ويدخل في حوار طويل مع دار نشر في ألمانيا الديمقراطية ، ولكنه في النهاية يرجع عن مشروعه ، ويكف عن هذه المحاولة . وتتكون القصة من ذلك التقرير الذي وضعه كارش في صيغة السؤال والجواب عن محاولته الفاشلة لكتابة هذه الترجمة . من ذلك ندرك العلاقة بين رجل يعيش في جمهورية ألمانيا الاتحادية ، ونظيره الذي يعيش في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . تبدو هذه الصيغة شديدة الجاذبية كمحاولة لعرض قضية انقسام ألمانيا الى دولتين . أي تلك الحدود والحواجر الصناعية ، التي تفصل بين الدولتين الألمانييتين ، هي العائق عن التفاهم . أم أن الفاصل الحقيقي بينهما ، هو في طريقة التعبير واختلاف وجهة الرؤية ، كانعكاس للاختلاف بين النظامين ، على الرغم من الماضي القومي الواحد ، والترك اللغوي المشترك ؟

يواجه كارش في رحلته عالمًا آخر ، غريباً عليه ، لكن القضية أبعد من ذلك ، هناك الحيرة إزاء الصور والشعارات والتفسيرات المختلفة ، ومن العسير أن نرفع الالتباس ونحلّ الغوامض من خلال جمل قاطعة . يخضع كل شيء الآن للنقد والتحليل والرؤية من وجهات متعددة . هذا هو الجديد الذي يعبر من خلاله جونسون عن إشكالية الشخصية الذاتية

المقاطع المأخوذة من جريدة «نيويورك تايمز» عن حرب فيتنام تكرر بشكل أو آخر الماضي في شرق ألمانيا تحت الحكم النازي . وهو ما يشير إليه عنوان الكتاب «أيام السنة» . فاليوم الحاضر - كما يقول جونسون - هو ذكرى لشئ ماض .

«جزينه» في نيويورك . وعلى الرغم من اختلاف الظروف والتواريخ ، فإننا نناصر أحياناً متشابهة متداخلة . إن الشر في الماضي والحاضر يكرر نفسه وإن اختلفت مظاهره فما تعاني منه «جزينه» في أمريكا وما تفصح عنه تلك

الأزمة العمرانية ومشاكل التطور

مجموعة «إيرج» EARSG

هذا وقد عقدت ندوات دراسية إقليمية حول الموضوعات التالية : «التسامح الحضاري» (القاهرة ١٩٨١) ، «المورد الحضاري والذاكرة الجماعية» (مراكش ١٩٨٢) ، «المرأة العاملة وهيكل الأسرة في المدن الكبرى» (عمان ١٩٨٣) .

تمهيداً للموضوع الرئيسي المطروح للدراسة والمناقشة في العامين القادمين عن قضايا الحضر والمدينة الكبيرة نظم لقاء دولي في مايو عام ١٩٨٤ في مراكش تحت عنوان «أزمة العمران ومشاكل التطور» واشترك في هذا اللقاء خبراء ومهندسون معماريون ومهندسون مدنيين من ألمانيا الاتحادية وسويسرا وإيطاليا وبلجيكا وكذلك من الأردن وتونس ومراكش ومصر ولبنان . وقد برزت خلال هذا اللقاء عدة اعتبارات أدت إلى اختيار موضوع «الأزمة العمرانية» كموضوع عمل للعامين القادمين .

تلخصت أسباب اختيار هذا الموضوع في تصاعد الأزمة الحضرية العامة كما تتمثل اليوم في المدن الكبرى . ومن المتوقع - كما تبرز المؤشرات المختلفة - أن تصل أزمة المدن العربية ذروتها عام ٢٠٠٠ .

ولا يحتاج إلى بيان أن «أزمة المدينة المعاصرة» قضية شاملة تشمل مجالات الاجتماع والثقافة والتربية والبيئة والعمران والاقتصاد وتهدد جهود التنمية والتطور .

بدأ ازدهار المدينة العربية منذ عهد قريب بعد فترة طويلة من الانقضاء الحضاري ، ولكن تطورها قد أخذ في القبول الأخيرة شكلاً دراسياً ، بحيث أصبحت المشكلة الديموغرافية (مشكلة الكثافة السكانية وتوزيع السكان) تهدد جهود التطور الحضاري بشكل غيف ، وتهدد جميع أشكال النشاط البناء وقيم الحياة .

من المتوقع وفقاً لمعدلات الزيادة الحالية أن يصل سكان القاهرة عام ٢٠٠٠ إلى ٣٠ مليون نسمة والاسكندرية إلى ٧ ملايين نسمة والدار البيضاء والجزائر إلى ٥ ملايين نسمة وبيروت ومدمشق إلى ما بين ٣ و ٣ر٥ ملايين نسمة .

أدى النمو الانفجاري للمدن في العقدين الأخيرين في أوروبا وفي العالم العربي على حد سواء إلى ما يمكن تسميته «بأزمة المدينة الكبيرة وأزمة التخطيط العمراني» . أعراض هذه الأزمة متشابهة بدرجة أو أخرى وإن اختلفت من حيث المدة والتوعية . ومن المتوقع أن تزداد هذه الأعراض في المستقبل القريب ما تتخذ إجراءات مبتكرة وحاسمة من أجل التغلب عليها .

وليس من باب الصدفة أن تقرر مجموعة الأبحاث الاجتماعية العربية الأوروبية المسماة (إيرج) - وهي مجموعة مستقلة تضم خبراء أوروبيين

وعرب - تكريس اهتمامها في العامين القادمين لموضوع «الأزمة العمرانية والتطور» .

منذ تأسيسها عام ١٩٧٥ (في القاهرة) اجتمعت هذه المجموعة من العلماء والمتخصصين في حقل الأبحاث الاجتماعية وفروع العلم المتصلة بها أن تقدم لقرارات منتظمة . وأن تنظم ندوات لمناقشة المشاكل المعاصرة والظواهر الاجتماعية الملحة ، وأن تيسر هكذا تبادل الخبرات والدراسات المقارنة . هدف هذه المجموعة المستقلة - التي تدعمها مؤسسة كرنراد أديناور - هو توسيع نطاق التعاون المشترك ما بين المتخصصين الأوروبيين والعرب في مجالات الثقافة والتبادل العلمي بعيد عن البيئات الرسمية أو شبه الرسمية مثل هيئة الحوار العربي الأوروبي .

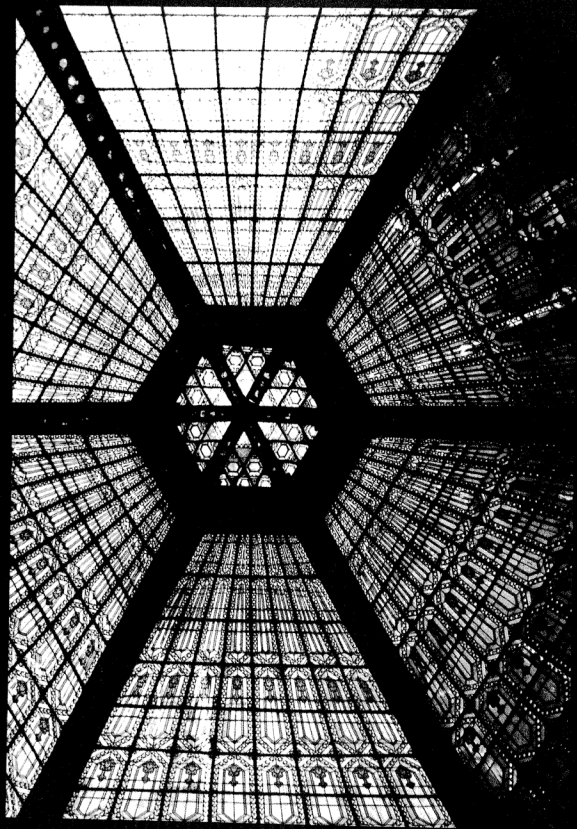
ومنذ نشأتها عقدت مجموعة «إيرج» ست ندوات مشتركة ، في مالطا (١٩٧٦) وتونس (١٩٧٨) ومالطا (١٩٨٠) وروما (١٩٨١) والقاهرة (١٩٨٣) ومراكش (١٩٨٤) . كانت هذه الموضوعات التي طرحت للنقاش في هذه اللقاءات هي على التوالي :

«السياسة الاجتماعية في البلدان العربية»

«هجرة العقول العربية»

«الشباب والانتحاضية والتغيير الاجتماعي»

«الشباب والعنف والدين في أوروبا والعالم العربي»



FIKRUN WA FANN 39

